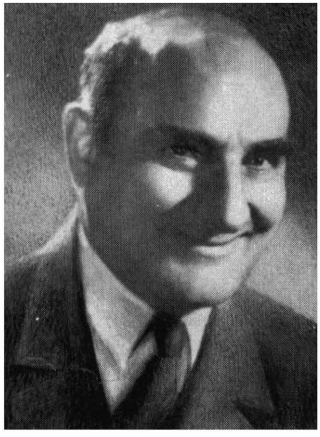
ИСКУССТВО КИНО 4

1973

ПОЗДРАВЛЯЕМ



с 70-летием

КЕВОРКОВА СТЕПАНА АГАБЕКОВИЧА, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии Армянской ССР, режиссера, поставившего фильмы «Горный марш», «Трезвое вино», «Дорога» и совместно с Э. Карамяном «Призраки покидают вершины», «Тропою грома», «Лично известен», «Чрезвычайное поручение», «Взрыв после полуночи»

с 50-летием

ТЕРПСИХОРОВА ПЕТРА НИКОЛАЕВИЧА, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, оператора, снявшего фильмы «Маленькие истории о детях, которые...», «Цепная реакция», «Ты не один», «Арбузный рейс», «Майор Вихрь», «Таинственный монах», «Адъютант его превосходительства», «Когда расходится туман» и другие

с 70-летием

МОНАСТЫРСКОГО БОРИСА САВЕЛЬЕВИЧА, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, оператора, снимавшего многие фильмы, среди которых «Три песни о Ленине», «Белеет парус одинокий», «Как закалялась сталь», «Радуга», «Непокоренные», «Крейсер «Варяг», «Последний этап», «Первый день мира», «Течет Волга», «Встречи с Игорем Ильинским», «Дай лапу, Друг»

с 50-летием

СЕГЕЛЯ ЯКОВА АЛЕКСАНДРОВИЧА, заслуженного деятеля искусств РСФСР, режиссера и кинодраматурга, поставившего картины «Переполох» (совместно с В. Ордынским), «Это начиналось так...», «Дом, в котором я живу» (обе с Л. Кулиджановым), «Первый день мира», «Прощайте, голуби», «Течет Волга», «Серая болезнь», «Разбудите Мухина», «Две улыбки», «Капля в море»

ИСКУССТВО КИНО 4
1973

Ежемесячный журнал

Орган

Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР
Журнал основан в 1931 году

Главный редактор **Сурков Е. Д.**

Редколлегия: **Баскаков В. Е.**
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Зам. главного редактора **Медведев А. Н.**
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Зам. главного редактора **Суменов Н. М.**
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор **Ривилис Ф. Е.**
Технический редактор **Конарев В. К.**
Корректор **Ярошевская С. Л.**

На 1-й странице обложки — Б. Гусаков в фильме «Визит вежливости» (режиссер Ю. Райзман, «Мосфильм»).
На 4-й странице обложки — кадры из фильма «Визит вежливости». Вверху: Лючия — Л. Альбицкая; Глебов — Б. Гусаков, Нина Сергеевна — А. Демидова. Внизу: Чужестранец — Б. Гусаков.
На вклейке — кадры из фильма «Любить человека».

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

1
Евгений Матвеев Естественное чудо

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

10
Владимир Самойлов У сценария в фильме главная роль
14
Нонна Мордюкова Снова о наших актерских проблемах
19
Михаил Глузский Опора роли — в драматургии
23
Борис Токарев Давайте работать вместе
25
Виктор Авдюшко Актер ищет прежде всего правды
28
Андрей Зоркий Евгений Габрилович, 73

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

41
А. Мачерет Движение замысла
57
А. Караганов Фильм Константина Симонова
62
Армен Медведев Сквозь дебри «тростникового леса»
69
К. Щербаков Проверка жанра
76
Ярослав Голованов Традиции или путы традиций?

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

84
Ал. Романов На экране — горячее сердце Островского
92
Алла Тарасова Об Островском и о кино
98
Михаил Царев Время работает на него
101
Нина Алисова Приобщение к поэзии
103
Владимир Дружников Загадка образа
106
И. Вайсфельд Теория кино и художественный процесс

ДИСКУССИИ

118
Владимир Ишимов Диффузионная технология

ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

142
Л. Рошаль «Три песни о Ленине» — фильм и книга

ВНИМАНИЕ! ВАЖНАЯ ТЕМА!

146
В. Бутько Не только демонстрация фильмов...

ЗА РУБЕЖОМ

155
В. Михалкович Один из третьего поколения
173
А. Липков Шекспир и кинематограф

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Evgeny Matveev Natural Miracle (page 1). A well known Soviet actor about his appreciation of the report by L. I. Brezhnev «Fifty Years of the Foundation of the USSR».

THE TIME AND THE SCREEN

Vladimir Samoilov Script Plays the Main Role in the Film (page 10).

Nonna Mordukova Again about Actors' Problems (page 14).

Mikhail Gluzsky The Basis of the Role Is in the Screen-play (page 19).

Boris Tokarev Let's Work Together (page 23).

Viktor Avdushko The First the Actor Tries to Find Is the Truth (page 25).

Andrey Zorky Evgeny Gabrilovich, 73 (page 28). Five actors and one script writer about the role of the screen-play in cinema.

NEW FILMS

Alexander Macheret The Growth of the Intention (page 41). Review of the film «To Love a Person» (M. Gorky Film Studios), 1972.

Alexander Karaganov Konstantin Simonov's Film (page 57). Review of the film «There Isn't an Alien Grief» (Central Documentary Film Studios), 1972.

Armen Medvedev Through the Jungle of the «Reed Forest» (page 62). Review of the film «The Reed Forest» (Riga Film Studios), 1972.

Konstantin Shcherbakov The Test for the Genre (page 69). Review of the film «The Seventh Bullet» (Uzbekfilm) 1972.

Yaroslav Golovanov Traditions or the Chains of Traditions? (page 76). Review of the newsreel periodical «Science and Industry» Centrenauchfilm), 1971, 1972.

THEORY AND HISTORY

Alexei Romanov Ostrovsky's Hot Heart on Celluloid (page 84).

Alla Tarasova About Ostrovsky and about the Cinema (page 92).

Mikhail Tsarev The Time Works for Him page 98).

Nina Alisova The Share of Poetry (page 101).

Vladimir Druzhnikov The Mystery of the Image (page 103).

Ilya Vaisfeld The Theory of Cinema and the Artistic Process (page 106). Articles devoted to the 150-th anniversary of the birth of the great Russian playwright Alexander Nikolaevich Ostrovsky and the problems of the screening of his dramas.

DISCUSSIONS

Vladimir Ishimov Diffusion Technology (page 118). Continuing of the discussion devoted to the problems of the technological revolution and their reflection in the cinema.

PUBLISHED ON CINEMA

Lev Roshal «Three Songs about Lenin» — the Film and the Book (page 142). Review of the book:«Three Songs about Lenin», ed. by E. I. Vertova-Svilova and V. Furtichev. «Masterpieces of the Soviet Art» series, Moscow, «Iskusstvo», 1972.

ATTENTION, AN IMPORTANT PROBLEM!

Viktor Butko Not Only Showing of the Films... (page 146). The problem «film — audience» from the point of view of the cinema-hall functioning.

ABROAD

Valentin Mikhalkovich One of the «Third Generation» (page 155). About the films of Krzisztof Zanussi.

Alexander Lipkov Shakespeare and the Cinema (page 173). Some aspects of the screening Shakespearian dramas.

From Everywhere (page 187).

Адрес редакции: 125 319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9, Тел. 15-10-272. А-06201. Подписано к печати 27/III—73 г. Формат бумаги 70+90 1/16. Печатных листов (12 условных листов 14). Тираж 46650 экз. Заказ 2131. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Естественное чудо

Евгений Матвеев

В марафоне будней, в сутолоке больших и малых повседневных дел, погруженные в них с головой, мы воспринимаем наше советское бытие как нечто само собой разумеющееся — привычно и обыденно, словно другого вообще не может быть.

А ритм и темп века крепко держат нас в руках, редко дарят возможность приостановиться, чтобы неторопливо, зорко вдуматься, вчувствоваться в глубинный смысл истории, окинуть умственным взором в е с ь — целиком — грандиозный окоем эпохи.

Мысль об этом охватила меня, когда я слушал вдохновенный доклад Леонида Ильича Брежнева о золотом юбилее нашей Родины — Союза Советских Социалистических Республик. Признаюсь, что впитывал я слова доклада не только умом, но и сердцем, всем своим существом. Потому что этот выдающийся научный марксистский труд, исполненный глубочайшей и отважной мудрости, пронизанный от начала до конца ленинской диалектикой и представивший нам пройденный братскими народами путь во всей его сложности и величии,— этот труд еще и воплощен в яркую, эмоциональную, поистине художественную форму. Недаром участники торжественного заседания в Кремле называли его вдохновенным рассказом, героической повестью, гимном свободе, равенству и братству народов.

Особенное чувство я, кинематографист, испытал, когда один из ораторов сравнил доклад Л. И. Брежнева с гигантским экраном, на котором этап за этапом прошел исторический процесс становления нашего многонационального государства и превращения его в могущественнейшую державу мира.

Как это правильно и метко — экран.

С волнением всматриваясь в экран, широкий и многоцветный, захватывающий и поражающий воображение, размышлял я о моей стране, о ее полувековой истории, о дерзновенном и трудном пути наших народов, «штурмовавших небо», о Ленине и партии коммунистов, которые торили этот пионерский путь. О нашем искусстве, верой и правдой служащем общему делу. Не скрою, думал я и о себе, о своей судьбе, одной из ниточек неотрывно вплетенной в жизнь миллионов людей, имя которым — советский народ.

Судьбе угодно было, чтобы я появился на свет в год рождения СССР. И многие кадры, сменявшиеся на эпохальном экране доклада Генерального секретаря ЦК нашей партии, вызывали в моей памяти еще и личные воспоминания. Отец мой русский, мать — украинка, я родился на юге Украины, и в ранние детские годы мне не раз приходилось наблюдать неизжитые

еще тогда настроения национального недоброжелательства. Чтобы построить братский союз десятков советских народов, чтобы произвести великую революцию в умах и сердцах миллионов людей, в прошлом разобщенных различием национальных укладов и традиций, понадобился титанический и терпеливый труд Коммунистической партии.

И вот он — главный итог полустолетия: советский человек, интернационалист до мозга костей, которому, как сказал товарищ Брежнев, «чужда и отвратительна кичливая мысль о превосходстве одних народов над другими — и тем более бредовые идеи национальной или расовой исключительности».

Да, все мы, без различия наций и языков,— одна большая семья. Многомиллионное человеческое братство. Небывалая историческая общность людей — советский народ. Как прекрасны те мысли и чувства, что сплачивают нас, слова и понятия, равно драгоценные для русского и узбека, грузина и украинца, якута и тувинца: Ленин, коммунизм, партия, Советский Союз! Как замечательно, что мы обычно даже не задумываемся, кто он по национальности, этот человек, с которым мы рядом работаем, тесно дружим, которого нежно любим,— белорус? татарин? эстонец? бурят?

А самое прекрасное в том, что все это для нас естественно и просто как дыхание, как солнечный свет, как смена дня и ночи.

Таков ныне советский человек. Бывая в капиталистических странах, я сталкиваюсь с многими людьми — добрыми и не очень, веселыми и печальными, порывистыми и сдержанными. Но сравнивая их с моими согражданами, я не перестаю восхищаться людьми Страны Советов: мы — чище, цельнее, отзывчивее, мы лишены разъедающего душу практицизма и цинизма, которые поражают душу человека т а м — иной раз хорошую, добрую душу.

Я — актер, режиссер, и меня обуревает гордость за то, что советское искусство, советский кинематограф внесли свою лепту в сотворение нового человека — человека, для которого, говоря словами песни из знаменитого фильма, нет «ни черных, ни цветных»!

Я вспоминаю десятки кинокартин, воспитывающих и утверждающих в человеческих душах чувства семьи единой — от «Броненосца «Потемкина» Эйзенштейна, «Арсенала» Довженко, «Матери» Пудовкина, «Двадцати шести комиссаров» Шенгелая до недавно виденного мною бесхитростного фильма молодого узбекского режиссера Дамира Салимова «Горы зовут». А вспомнив их, я думаю о том, что с нашим кино некому даже равняться, и человечество всегда будет это помнить. И еще — я испытываю радость от того, что и свои скромные силы, частицу своей души я вложил в произведения, проникнутые этим же высоким чувством межнационального братства советских людей, что и мне довелось потрудиться, когда я принимал участие в картинах «Родная кровь», «Цыган», потрудиться над распространением и прославлением идей интернационализма.

●

Готовя создание Советского Союза, наша партия по идее Владимира Ильича Ленина решила в самые короткие сроки преодолеть отсталость национальных окраин, построить не формальное, а подлинное, фактическое равенство народов. На что опереться в таком беспримерном деле? На помощь русского народа, российского рабочего класса. «Такая помощь, готовность идти на огромные усилия и, скажем прямо, на жертвы...— сказал Леонид Ильич Брежнев, — была завещана пролетариату России Лениным как высокий

интернациональный долг. И русский рабочий класс, русский народ этот долг с честью выполнили. По существу, это был славный подвиг целого класса, целого народа, совершенный во имя интернационализма».

Слушая эти слова Леонида Ильича, я думал о том, как возникала, как развивалась национальная культура, национальный кинематограф в тех республиках, где в прошлом вообще не было профессионального искусства. Крупнейшие российские мастера учили молодых национальных художников экрана, передавали им драгоценный опыт, щедро, от души дарили свой талант, жар сердца, сокровища ума. Как бережно, я бы сказал, нежно выхаживали они еще робкие ростки узбекского, туркменского, таджикского кино, как пестовали каждого, в ком обнаруживали хотя бы зародыш способностей, как хвалили — нередко авансом, как щедро, по-отцовски радовались их первым успехам!

И вот ныне мы видим, насколько все это было правильно, дальновидно, мудро! Республики, разместившиеся по окраинам бывшей Российской империи, теперь республики не только экономически, но и культурно высокоразвитые, передовые, современные. Их национальное кино возмужало, стало зрелым и сильным.

Есть у нас такая привычная фраза: «Мы радуемся успехам братских культур». Я думаю над тем, как изменился смысл этих слов. Раньше его можно было растолковать примерно так: как удивительно, как замечательно, что в такой-то республике, где совсем недавно и грамотных-то почти не было, появились свои кинематографисты, что там научились снимать фильмы. Конечно, эти фильмы еще несовершенны, в них есть прямолинейность, наивность, но ведь это начало, и главное пока в том, что начало положено... Сегодня время скидок на молодость кануло в Лету. И когда я смотрю новые работы Али Хамраева или Булата Мансурова, Толомуша Океева или Болота Шамшиева, Ходжакули Нарлиева или Маргариты Касымовой, я сужу о них по тем же высоким меркам, что и о картинах, скажем, Юрия Озерова или Юрия Ильенко, Станислава Ростоцкого или Резо Чхеидзе.

И радость моя по поводу творческой удачи любого из них одного свойства и одного накала — кто бы ни был ее виновником. Я просто радуюсь успеху товарища по искусству, независимо от того, какую национальную кинематографию он представляет. Потому что во всех братских республиках работают нынче яркие, талантливые, непохожие друг на друга мастера — режиссеры, операторы, актеры, художники, на равных творя единое и разнообразное советское социалистическое киноискусство.

Вот это и есть наше общее великое достижение.

Я говорил уже о том, как российские художники помогали становиться на ноги искусству экрана в братских республиках. Взаимопомощь всегда являлась прекрасным законом советского кино. Но в ранние годы это, как правило, была помощь старших братьев — младшим. Сегодня перед нами уже иная картина. Сегодня мы вправе говорить о широком взаимодействии и взаимопроникновении социалистических национальных кинематографий.

Иначе и быть не может — потому что интернационализуется вся наша культура, вся наша жизнь. Прекрасно сказал об этом товарищ Брежнев: «За полвека существования СССР у нас сложилась и расцвела единая по духу и по своему принципиальному содержанию советская социалистическая культура. Эта культура включает в себя наиболее ценные черты и традиции культуры и быта каждого из народов нашей Родины. В то же время любая из

советских национальных культур питается не только из собственных родников, но и черпает из духовного богатства других братских народов и, со своей стороны, оказывает на них благотворное влияние, обогащает их».

Можно привести множество примеров этого благотворного процесса. Но мне хочется рассказать лишь об одном — почему-то именно он произвел на меня сильное впечатление. Режиссер Людмила Солдадзе сняла документально-игровой фильм «Чабаны». Русский художник сделал подлинно таджикскую картину, пронизанную нежной любовью к горному краю, к красоте и благородству таджикского народа. Солдадзе вылепила в фильме покоряющую фигуру старика чабана, органически, неразрывно связанного с природой, чабана не по должности, а по духу, по сути натуры. Мы видим, как высокая нравственная чистота передается от старика окружающим его молодым людям, как мудро и настойчиво учит он их искусству общения с природой — с природой, любовь к которой для них — продолжение любви к родине. Меня глубоко растрогала эта скромная лента. В ней есть один эпизод, словно бы концентрирующий в себе смысл и пафос наших сегодняшних дней.

Старик и его ученики сидят под деревом. На дереве прикреплена репродукция «Мадонны Литты», висит транзистор. И вот по транзистору начинают передавать сводку о войне во Вьетнаме, о героизме и жертвах борющегося далекого народа. На фоне дикторского го́лоса режиссер перемежает кадры вьетнамской хроники и кадры, в которых чабаны слушают передачу. Какой трепет, какая боль и какая гордость на лицах таджиков! И к а к увидела своим русским оком и как показала это нам Солдадзе...

Много перевидал я кинофильмов на своем веку, но этот эпизод для меня — как живое олицетворение интернационализма... И я благодарен за это художнику.

Леонид Ильич Брежнев в своем докладе не раз говорил о заслугах перед нашим социалистическим сообществом наций и народностей великого русского народа, российского рабочего класса. И участники торжественного заседания в Кремле — представители союзных республик — неизменно горячими аплодисментами отвечали Генеральному секретарю ЦК КПСС, в едином порыве выражая братскую благодарность русскому народу, Российской Федерации— первой среди равных в нашем Союзе — за верную дружбу, за бескорыстную помощь, за исторический подвиг.

Меня, художника, для которого слово — одно из главных «средств производства», особенно тронуло то, что сказал Леонид Ильич Брежнев о русском языке: «Быстрый рост межнациональных связей и сотрудничества ведет к повышению значения русского языка, который стал языком взаимного общения всех наций и народностей Советского Союза. И всех нас, конечно, радует, что русский язык стал одним из общепризнанных мировых языков!»

Да, это именно так. Русский язык стал и языком взаимного общения в искусстве. Разве мог бы кинематограф развиваться изолированно, в границах каждой республики? История развития киноискусства за рубежом четко отвечает на этот вопрос: нет, не мог бы. Почти во всех небольших странах Запада национальное кино влачит жалкое существование, задыхается в атмосфере провинциализма. Да и в наших прибалтийских республиках до того, как они вступили в СССР, своего кинематографа практически не было — хотя культура имела большие традиции.

Только при социализме, только в братской семье советских народов, только получив многомиллионную зритель-

скую аудиторию, возникло и расцвело киноискусство советских союзных республик. А в завоевании этой многомиллионной аудитории первейшую роль сыграл русский язык — чтобы понял их любой зритель, в любом уголке страны, по-русски говорили с экрана Петр Звонарь и Маншук, Отец солдата и Бронюс, Уркуя и сам Алишер Навои.

И путь на мировой экран национальным нашим кинематографиям проложил он же — великий русский язык!

Владимир Ильич Ленин создал стройное учение по национальному вопросу, заложил основы и проложил курс национальной политики нашей партии. Коммунистическая партия на протяжении всех пятидесяти лет истории СССР продолжала дело Ленина, точно учитывая условия бурно развивающейся жизни. Товарищ Брежнев в своем докладе творчески развил ленинское учение по национальному вопросу, диалектически применил его к новому этапу истории Советского Союза. Меня лично особенно поразила в докладе ясность и простота формулировок при смелом, глубоко научном анализе сложнейших проблем века.

«...Мы полностью решили национальный вопрос в тех его аспектах, в каких он достался нам от дореволюционного прошлого, — сказал Генеральный секретарь ЦК КПСС.— Но национальные отношения и в обществе зрелого социализма — это реальность, которая постоянно развивается, выдвигает новые проблемы и задачи. Партия постоянно держит эти вопросы в поле зрения, своевременно решает их в интересах всей страны и каждой отдельной республики, в интересах коммунистического строительства».

Товарищ Брежнев напомнил всем нам, что националистические предрассудки, преувеличенное или извращенное проявление национальных чувств — явление чрезвычайно живучее, цепко держащееся в психологии людей, недостаточно зрелых в политическом отношении; что такие пережитки всячески подогреваются извне буржуазной пропагандой. Генеральный секретарь ЦК КПСС говорил и о том, что дальнейшее сближение наций и народностей нашей страны — процесс объективный, что партия против того, чтобы его искусственно форсировать, но в то же время считает недопустимыми какие бы то ни было попытки сдерживать сближение народов и их культур, искусственно закреплять национальную обособленность.

Интернационализм и советский патриотизм. «Эти два понятия представляют для нас неразрывное целое,— заявил Леонид Ильич Брежнев.— Разумеется, они воспитываются у трудящихся самой советской жизнью, всей нашей действительностью. Но здесь необходимы и сознательные усилия партии, всех работников политико-идеологического фронта. Наша работа в этом направлении — есть весьма важная часть общего дела строительства коммунизма».

Разве не нам, художникам, адресованы эти слова Генерального секретаря ЦК партии? Убежден: помочь Коммунистической партии, всему нашему обществу в этом деле — благороднейшая и благодарнейшая миссия советского кинематографа. Именно в этом направлении должны мы воздействовать на умы и души миллионов наших зрителей, именно этой тематике суждено стать одной из главных точек приложения могучих сил многонационального социалистического искусства.

Доклад Леонида Ильича Брежнева «О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик» обращен ко всем советским людям и, конечно же, к художникам всех видов и родов оружия. Но есть в этом докладе положения, которые адресованы людям искусства прямым и непосредственным образом. По сути дела, они для нас — партий-

ное поручение. Я имею в виду все то, что говорил товарищ Брежнев о воспитании человека нового, коммунистического мира.

Как дорого, нам, художникам, как важно все то, что он сказал о месте и роли художника в борьбе за новые взаимоотношения между людьми, как вдохновляют эти мысли нас, кинематографистов, на новый творческий труд...

«Мы, товарищи, — сказал Леонид Ильич Брежнев,— строим не царство бездельников, где реки молочные да берега кисельные, а самое организованное, самое трудолюбивое общество в истории человечества. И жить в этом обществе будут самые трудолюбивые и добросовестные, организованные и высокосознательные люди. Так что перед нами огромной важности работа. Она, видимо, займет немалое время, ибо психология человека переделывается куда медленнее, чем материальные основы его жизни... Огромная роль в этом деле, — подчеркнул товарищ Брежнев, — принадлежит, конечно, работникам культуры, искусства...»

То есть нам с вами, дорогие мои коллеги и друзья! Оправдаем же доверие партии ко всем нам вместе и к каждому из нас в отдельности. И то высокое доверие к советскому человеку, которым буквально пронизан доклад Генерального секретаря ЦК КПСС...

●

...Поразительно яркие картины нашей полувековой истории прошли перед нами в докладе Генерального секретаря Центрального Комитета КПСС товарища Леонида Ильича Брежнева. Разительны успехи всех союзных республик и всего Союза в экономике, социально-политическом развитии, в культуре. Так и хочется, перебирая в памяти эти успехи, воскликнуть с изумлением: такого чуда никогда не знала история человечества.

Но в том, что произошло в отсталых прежде национальных окраинах, сказал товарищ Брежнев, «мы, коммунисты, не видим ничего сверхъестественного. Это, так сказать, чудо естественное — естественное для Советской власти, для социализма, для тех отношений дружбы и братства народов, которые утвердились в нашей стране».

Удивительно сильно и ярко сказано — «естественное чудо»...

С самого дня своего рождения Советская страна стала маяком и надеждой трудящихся масс всей планеты. Общим отечеством мирового пролетариата без различия рас, наций и языков.

Пробежали над Землей полвека. Мир стал совсем иным. И во всех грандиозных переменах, какие произошли на планете, добрую, светлую роль сыграл СССР — самый факт нашего существования, наша борьба, наш пример.

Ныне Союз Советских Социалистических Республик для всего человечества — реальное воплощение его завтрашнего дня в дне сегодняшнем. Прекрасно выразил эту мысль Фидель Кастро: «Развитие содружества социалистических республик в рамках единого многонационального государства несомненно создало прообраз будущего мира все более сплоченных социалистических наций, мира, в котором окончательно воплотится мечта о человечестве без границ».

Это тоже — «естественное чудо», подумалось мне. И тут умом, душой, сердцем, всем существом своим я услышал вдруг главные обертоны доклада Леонида Ильича Брежнева:

Спокойствие.

Исторический оптимизм.

Твердая вера в будущее.

Ясность курса.

Политический реализм.

Строгая научность.

Неколебимая уверенность в победе коммунизма.

Те самые черты, которыми всегда была отмечена ленинская политика нашей партии. Политика, приведшая нас к сегодняшним вершинам.

Я много езжу по стране, нет, кажется, такого края, где бы мне не довелось побывать. Вот и сейчас собираюсь на Алтай. В поездках бываю на заводах и в колхозах, в армейских частях и вузах, встречаюсь, по душам толкую со зрителями — рабочими, землепашцами, учеными, студентами, солдатами. Не с чем сравнить то духовное богатство, которое я черпаю в общении с согражданами — людьми всех национальностей моей великой страны.

Всюду вижу я радость труда, душевный подъем, стремление осмыслить время и свое место в нем.

И — ясное понимание того несомненного факта, что всеми достижениями страны, мирным небом над нами и возможностью творчески строить свое будущее мы обязаны напряженнейшей, титанической работе Коммунистической партии, ее Центрального Комитета, Политбюро ЦК, лично Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева.

...Радостно и торжественно отпраздновал четвертьмиллиардный советский народ золотой юбилей своей социалистической федерации. Но, как считал Владимир Ильич Ленин, лучший способ отпраздновать революционную годовщину — сосредоточиться на нерешенных задачах. Верные этому ленинскому совету, советские люди использовали полувековой юбилей Советского Союза не только для того, чтобы подвести радужные итоги, но и для того, чтобы трезво взвесить: что предстоит сделать? в чем недостатки? как их устранить?

Обязаны сосредоточиться на своих нерешенных проблемах и мы, художники советского кино.

Экран доклада товарища Брежнева во всей силе, глубине, многообразии отразил естественное чудо, сотворенное советским народом под водительством Коммунистической партии. Спросим же себя: сопрягается ли с этим партийным экраном наш профессиональный киноэкран?

И, честно положа руку на сердце, признаем: сопрягается лишь в малом числе точек. Далеко отстает в яркости, многотемье, остроте, содержательности.

Именно на это указало нам Постановление ЦК партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Доклад Леонида Ильича Брежнева, помимо всего прочего,— неисчерпаемый кладезь идей и тем для нашего кино, каждый из нас, художников, найдет среди этих идей то, что ему по душе и по сердцу, по творческой склонности.

Но есть у советских художников экрана, при всем калейдоскопическом разнообразии их пристрастий, индивидуальностей, почерков и стилей, одна общая творческая склонность: стремление служить общепартийному делу.

По убеждению. По страсти. Искренне. Беззаветно.

Будем же как можно лучше и полнее осуществлять эту нашу творческую склонность. Воплощать ее в хорошие фильмы, которые понесут в массы самые прекрасные, самые благородные, самые прогрессивные идеи эпохи.

Тогда мы сможем по праву считать себя творцами и материальных ценностей.

Ибо идея, овладевшая массами, становится материальной силой.

С глубоким волнением и гордостью думал я об этом, когда слушал доклад Леонида Ильича Брежнева, вобравший в себя всю коллективную мудрость нашей партии, ее ленинского ЦК, доклад, который помог мне вчувствоваться в глубинный смысл истории, развернул передо мной грандиозный окоем нашей эпохи...

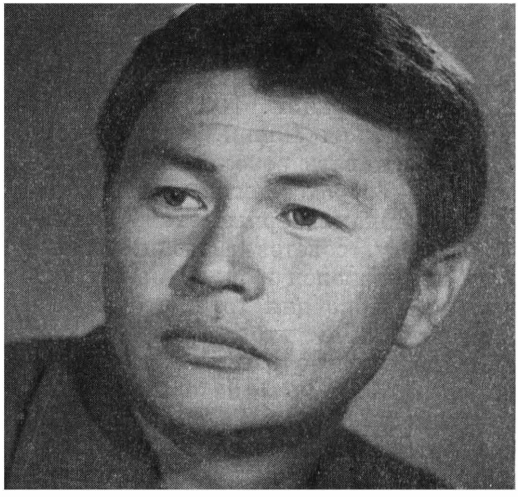
О присуждении Государственных премий Киргизской ССР имени Токтогула в области литературы, искусства и архитектуры 1972 года

Постановление ЦК КП Киргизии и Совета Министров Киргизской ССР

ЦК КП Киргизии и Совет Министров Киргизской ССР, рассмотрев предложение Комитета по Государственным премиям Киргизской ССР имени Токтогула в области литературы, искусства и архитектуры, постановляет: присудить Государственные премии Киргизской ССР имени Токтогула 1971 года:

в области кинематографии ...ОКЕЕВУ ТОЛОМУШУ, заслуженному деятелю искусств Киргизской ССР, режиссеру - постановщику, КЫДЫРАЛИЕВУ КАДЫРЖАНУ, заслуженному деятелю искусств Киргизской ССР, главному оператору — за кинофильм «Уркуя» («Поклонись огню»).

Океев Толомуш



Кыдыралиев Кадыржан

Актеры и сценарий

В. Авдюшко, Е. Габрилович, М. Глузский, Н. Мордюкова, В. Самойлов, Б. Токарев

«Подчеркнув значение сценария как основы произведений киноискусства, во многом определяющей их идейную и художественную ценность, ЦК КПСС предложил Госкино СССР обеспечить коренное улучшение сценарного дела».

Из Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»

Пристальное внимание, которое уделено в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» задачам повышения уровня кинодраматургии, обязывает нас рассмотреть состояние сценарного дела с разных точек зрения. В том числе и с точки зрения тех, кому сценарии воплощать в живые экранные образы — с точки зрения актеров. Сегодня мы и предоставляем страницы журнала тем, кто первым и, вероятно, с особой остротой ощущает все удачи и просчеты кинодраматургов, тем, чье творчество впрямую зависит от идейного и художественного качества сценариев, запускаемых в производство. Актеры первые ощущают, как праздник, появление яркой роли в умном и интересном сценарии, дающей простор проявлению жизненной наблюдательности, темперамента, фантазии, и они же нередко бывают вынуждены призвать на помощь весь свой опыт, чтобы «дотянуть» роль до хотя бы приемлемого уровня, вдохнуть естественные интонации в мертвый и вымученный текст.

И кто как не актер на собственном опыте познает истину, что только крупный, всесторонне выписанный характер современника дает простор его таланту. Недаром, называя Бабочкина, мы тут же вспоминаем Чапаева, Боголюбова — думаем о Шахове, Чиркова — о Максиме. Высшая точка в творчестве Ульянова — Трубников, Лаврова — Башкирцев и Синцов, Урбанского — Губанов, Плотникова — Ниточкин и т. д. Не было бы этих ролей — и не было бы опоры для замечательных дарований названных артистов. Не было бы живых, сложно и ярко выписанных современных характеров в сценариях «У озера» и «Любить человека», «Доживем до понедельника», «Освобождение», «Тепло твоих рук», «Невестка», «Ждем тебя, парень!», и не заблистали бы новыми гранями таланты В. Шукшина, О. Жакова, А. Солоницына, Т. Макаровой, В. Тихонова, Н. Меньшиковой, В. Санаева, С. Чиаурели, не раскрылись бы во весь рост новые дарования Н. Белохвостиковой, Л. Виролайнен, Н. Олялина, М. Аймедовой, Н. Ганиева.

Сегодня своими раздумьями о встречах с ролями современников делятся Владимир Самойлов, Нонна Мордюкова, Михаил Глузский, Борис Токарев,

Виктор Авдюшко. И в их творческой жизни самые большие радости связаны с ролями в современных сценариях. Для Мордюковой, к примеру, этапными стали роли, которые она сыграла в «Молодой гвардии» А. Фадеева и «Простой истории» Б. Метальникова, в «Председателе» Ю. Нагибина и «Русском поле» М. Алексеева. Вчитайтесь в то, как взволнованно пишет В. Авдюшко о радости, которую он испытал, работая над эпизодической ролью советского воина в фильме «Живые и мертвые», а совсем еще молодой Б. Токарев говорит о жизненном и творческом опыте, который он почерпнул, встретившись с экранизацией романа Ю. Бондарева «Горячий снег», и вы поймете, почему так важно сейчас, когда внимание сосредоточено на подъеме сценарного дела, с особым вниманием прислушаться к мнению актеров.

Не все в этих суждениях одинаково точно, есть в них и элементы слишком уж субъективные, но не в этих неточностях суть. Важнее другое: что в борьбе за правдивое воссоздание на экране характера человека советской эпохи сценарист и актеры — союзники, сотворцы. Думается поэтому, что то чувство неудовлетворенности, то жадное ожидание встречи с новой ролью в современном сценарии, которые так остро ощущаются в высказываниях актеров, не могут не вызвать понимания и со стороны драматургов. Здесь ведь нет двух сторон, ибо актеры и драматурги одинаково заинтересованы в том, чтобы на экране жили, думали, боролись живые, ярко и сильно очерченные герои.

В этом нас убеждают и размышления «дуайена» сценарного корпуса Евгения Иосифовича Габриловича, беседой с которым как бы завершаются высказывания актеров. В его многообразном творческом опыте, в его раздумьях о природе сценарного искусства претензии, которые высказывают киноактеры, получают дальнейшее развитие и углубление. Потому что Габрилович тоже — о чем бы он ни говорил в своей беседе — думает прежде всего о том, что еще надо сделать, чтобы больше внимания уделялось «отображению труда и подвигов советского человека, его богатого внутреннего мира, утверждению идейных и нравственных ценностей нашего общества, советского образа жизни».

У сценария в фильме главная роль

Владимир Самойлов

Прежде чем переступить порог киностудии, актер читает сценарий. И прежде чем самому попробоваться на роль, он пробует сценарий, если можно так сказать, на вкус, цвет и калорийность. Естественно: ведь сценарию в фильме принадлежит г л а в н а я р о л ь. Недаром уже при первом знакомстве с драматургией будущего фильма можно почти всегда и почти безошибочно предсказать, насколько нужной и серьезной будет картина.

Вполне понятно, что, прочитав Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», мы, актеры, испытали глубокое удовлетворение, когда увидели, как тщательно разработана в этом замечательном документе вся сумма мероприятий — и теоретических и организационно-практических,— связанных с задачей дальнейшего повышения идейного и художественного уровня кинодраматургии.

Кинематографическая практика дает много примеров, подтверждающих своевременность такой трактовки главной задачи, стоящей перед кинематографом. Только интересный и полно разработанный драматургиче-

ский материал может сообщить идейную остроту и художественную убедительность фильму. И, напротив, схематизм, приблизительность, поверхностность сценария сказываются никем и ничем не восполнимыми потерями в процессе работы и на съемочной площадке и в монтажной.

Казалось бы, так ясно: сценарий пишется за письменным столом сценаристом, а на съемочной площадке его снимает режиссер. Но как часто приходится наблюдать довольно странную картину: режиссер не столько снимает фильм, сколько дописывает, а то и просто переписывает сценарий. (Я хочу оговориться, что имею в виду не те случаи, когда режиссер действительно привносит свою авторскую долю в сценарий еще на стадии его создания.) Это положение стало настолько распространенным, что порой кажется обыденным и даже нормальным. А это, пожалуй, и есть самое ненормальное в нашей повседневной работе.

Существует мнение, разумеется, неписаное и негласное, что из слабого сценария все-таки можно сделать приличную картину. Для этого нужно только пригласить достойных актеров, толкового режиссера и умелого оператора. Оператор своей работой привнесет реальность, сообщит колорит, фактурную достоверность небрежно придуманным ситуациям, режиссер более или менее связно их изложит, переведя на язык экрана, ну, а актеры по мере своих сил постараются оживить и одушевить не одушевленных автором персонажей. Как это ни странно, а приходится признать, что вся эта, в сущности, заведомо малопроизводительная работа иной раз может даже увлечь своей трудностью.

А с другой стороны, как все-таки редко попадает в руки добротный литературный сценарий, такой, в котором и ситуации правдивы, и характеры своеобразные, а главное — разработанные. Не намеченные «в общих чертах», а именно разработанные, то есть прописанные в психологических подробностях, деталях, данные в движении. И конфликт есть — действенный, динамичный. Чаще получаешь некий полуфабрикат — впечатление такое, что у автора сценария не только не вызрел по-настоящему замысел, но что он его и набросать-то как следует не успел. Какая уж тут логика развития образов, лишь бы свести концы с концами, лишь бы «припудрить» все червоточины литературными фразами. Вот на долю актера и выпадает заполнять пустоты, лепить фигуры из воздуха, а этот строительный материал, надо сказать, не самый прочный.

Пусть не создается впечатление, будто я считаю, что труд актера — сложный труд, в то время как писательская, сценарная работа дело нехитрое, надо только добросовестно к нему относиться. Нет, конечно, нет! Я прекрасно понимаю, сколь многотрудны задачи кинодраматурга, особенно когда он берется говорить о нашей сегодняшней жизни, о современности, хочет уловить в стремительном ее развитии новое, прогрессивное, то, что будет определять наше завтра.

Здесь возможны, а может быть, даже и естественны те или иные промахи и несовершенства. Но не о просчетах на путях глубокого познания жизни идет сейчас речь, а как раз об отсутствии этого процесса во многих сценариях о современности, и в тех, где мне пришлось сниматься, и в тех, которые довелось читать. Ошибки в них обычно другого рода — они возникали и от недостаточного опыта в освоении действительно нового и сложного материала, и от, так сказать, априорных представлений о жизни, от мертвой схемы, от въедливых штампов.

Несколько лет назад я снимался в картине «На завтрашней улице» (по пьесе И. Куприянова «Сын века»). Играл я там начальника очень крупного строительства. Руководителей разного масштаба мне и до того уже довелось сыграть немало, так что, думаю, права на то, чтобы поделиться некоторыми наблюдениями как над теми трудностями, с которыми сталкиваются сценаристы, создавая такие образы, так и над тем, как они их преодолевают, у меня достаточно. К сожалению, масштаб характера, как кажется многим драматургам, автоматически предопределяется уже самим служебным поло-

жением персонажа. И доказывать драматургически остается поэтому уже не действительную значительность этого государственного, партийного деятеля, а только его простоту, душевность, личное обаяние. Так и мой герой в том фильме тер хрен, и слезы катились у него по лицу, а он при этом говорил о сугубо производственных проблемах. Проблемы, таким образом, оказывались разбавленными слезами.

Признаюсь, я не испытывал особого удовлетворения от подобных работ. Хотя каждый раз брался с надеждой, что на этот раз должно получиться. В таких случаях большей частью уповаешь на собственные жизненные наблюдения, накопленные от встреч с настоящими партийными и государственными деятелями в жизни. Однажды я провел день в кабинете одного из секретарей обкома. Как много увидел я и понял за эти несколько часов. Сколько забот и тревог в буднях руководителя. Сколько вопросов и проблем, требующих не просто формального рассмотрения, а обязательно л и ч н о й заинтересованности в их разрешении. В таких живых эмоциях, на мой взгляд, и проглядывает человеческий смысл всякой общественной деятельности. Но как раз ее-то и не хватает большинству тех руководящих работников, которых мне довелось сыграть на экране и на сцене.

Конечно, показать человека в деле и показать правдиво очень трудно, особенно, когда разговор идет о руководителе, озабоченном решением множества разнохарактерных проблем. Значит, надо искать такие средства, которые позволили бы добиться не просто естественности в поведении героя, а и заставили бы зрителя поверить в п р а в о руководителя выступать вожаком, вести за собой людей. Заставили бы зрителей поверить в то, что перед ними действительно человек, способный вести и направлять работу большого производственного организма...

Используя же внешние, поверхностные приемы, можно добиться лишь соответствующей должности... «значительности» манер, поведения. И правда, во скольких наших сценариях наличествует одна и та же схема. С утра руко-

«Зимородок». Сергей Иванович— В. Самойлов

водитель обязательно дает указания на объекте, затем, днем, дает директивы на совещании в области, и так далее и так далее. В одном фильме мне довелось играть ответственного работника, который только и делал, что разъезжал на черной «Волге» и председательствовал на различных совещаниях и пленумах. А как хотелось бы показать не просто меру должностной ответственности этого человека, но и меру его личной взволнованности, захваченности делом, глубину и силу его души. Показать, что власть, которой облечен руководитель, существует не для того только, чтобы отдавать приказания или снисходительно похлопывать по плечу подчиненных, а что она обязывает его к сложной, многотрудной работе, к самовоспитанию и нравственному совершенствованию, требует повседневного накапливания того духовного багажа, который потом проявится в делах руководителя, в принимаемых им решениях. В сценарии Г. Бокарева и Ю. Карасика «Самый жаркий месяц» есть такая мысль, что руководитель не тот, который уверен в себе, а тот который умеет еще и сомневаться в принимаемых им решениях, искать лучшие, более совершенные. Верная мысль.

Но как редко доводится встречать в сценариях образы руководящих работников, наделенных такой способностью к самопроверке и духовному беспокойству.

Ведь, почти как правило, актер, играющий людей, занимающих ответственный пост, сталкивается с какой-то особой неразработанностью характеров, проблем, коллизий.

Чаще всего это относится к ролям, которые в титрах стоят не на первом месте, а на втором, третьем, хотя идейную нагрузку эти роли несут на себе большую. Идет ли речь о руководителе завода, строительства, электростанции, комбината, все они в большинстве сценариев и фильмов на одно лицо: среднего возраста, обязательно энергичные, не лишенные чувства юмора, преданные интересам производства, но обязательно что-нибудь недооценивающие. И все зрители видят, в чем тут дело, но до самого руководителя смысл конфликта, в котором он принимает участие, доходит только в конце фильма. Может быть, потому, что если бы он уловил этот смысл раньше, незачем было бы тянуть фильм дальше?

В фильме «Три времени года» я играл, например, руководителя крупной сибирской стройки, человека внутренне честного, который исключительно благодаря произволу кинодраматурга попадал в мелкую аферу. И зачем, во имя какой драматургической идеи попадал, так и оставалось неясным.

И ведь что обидно: в жизни встречаешь таких интересных людей и такими делами эти люди заняты, а на экране ты вынужден изображать персонажей, как говорится, на несколько порядков ниже ростом. Вот и получаются твои герои какими-то заурядными, бесцветными, скучными.

Конечно же, иногда режиссеру, оператору и актерам совместными усилиями удается скрасить недостатки сценария. И все-таки, бывает, посмотришь даже такой, всеми мерами «заслоненный» от провала фильм и подумаешь — лучше бы его не «заслонял» постановочный коллектив. Потому что недостатки, как ни гримируй их под достоинства, все-таки недостатками и остаются. И раньше ли, позже ли, а непременно отомстят и сценаристу, и режиссеру, и актеру. Особенно актеру, который в таких случаях или безжалостно эксплуатирует свои актерские данные, или, что чаще, использует готовые, стертые приемы, прибегает к помощи тех самых штампов, от которых он стремился оберечься, заслоняя сценарий от упрека в схематизме и шаблонности.

В этом месте читатель, наверное, подумает: а кто вас понуждает заниматься таким непроизводительным трудом? Кажется, чего проще — не берись за такую работу, отказывайся от плохих, невыписанных ролей.

Но ведь суть проблемы не только в твоей личной устойчивости перед соблазном сняться в новом фильме. Нехватка хороших сценариев, особенно на современную тему, слишком уж велика и слишком постоянна.

Поэтому-то с такой жадностью и надеждой актеры и хватаются за каждый новый сценарий. Поэтому же они и готовы иногда играть роли, в которых сами же видят множество изъянов. И я не стал бы ни их, ни себя самого винить за это. Говорю по совести: понять актера и режиссера, взявшихся за сценарий во многом несовершенный, но привлекающий хоть какими-то жизненными чертами, очень нетрудно. Все-таки манит надежда: а может, удастся победить материал и сделать что-нибудь путное?..

Сейчас я снялся в фильме «Зимородок» молодого режиссера С. Никифорова. Роль, которую я в нем сыграл, мне в общем дорога. Сценарий принадлежит перу известного детского писателя и кинодраматурга Ю. Яковлева. В основе — история не очень оригинальная: пожилой учитель биологии, как узнают его ученики, был в годы войны партизаном-подрывником. Что же меня привлекло в этой роли? Конечно, не сюжетный ход, уже много раз использованный. Ходит рядом незаметный скромный человек, а выясняется, что за плечами у него героическое военное прошлое,— об этом и впрямь уже много говорилось в разных повестях, рассказах, пьесах. Подкупили меня живые штрихи в характере героя. Какое-то мальчишеское озорство, молодой задор. Это-то и стало для меня в роли тем

эмоциональным зарядом, без которого не бывает никакого творчества.

Да, без эмоциональной увлеченности не может быть удачи в искусстве. Причем увлеченность нужна не только актеру, она, на мой взгляд, столь же необходима и сценаристу. Иначе жизненный материал не обретет под его пером живую плоть и кровь. Останется всего лишь каркасом в сооружаемом здании — фильме.

Как-то после просмотра фильма я спросил ребят: «А у вас в школе есть учителя, которые катаются на перилах?» «Нет, что вы!» Но не было в их глазах удивления, даже осуждения — была благодарная улыбка. А между тем эпизод такого катания в картине вызывал недоумение, у иных — протест: как это так — учитель и такое легкомыслие?! Да, нетипично. Но эта нетипичная мелочь предопределила всю интонацию роли.

Скажу и о пожеланиях, довольно часто высказываемых в той или иной форме: относительно необходимости писать сценарии на того или иного актера. В принципе это было бы очень благородно. Но, думаю, не это главное. Главное другое — писать сценарии, ориентирующиеся на жизнь, на правду.

Если это будет, то и актерам станет легче. Ведь там, где жизнь, там и искусство, там психология нового человека, его духовный мир, его идеалы — то есть то самое, чего мы все и ждем от драматургии.

Снова о наших актерских проблемах

Нонна Мордюкова

Я уже выступала в печати по наболевшим актерским проблемам. И всегда прямо, откровенно говорила, что многие наши беды впрямую связаны с проблемой сценарной. Само слово «проблема» звучит многозначительно и красиво, но куда приятнее слышать его на творческих конференциях, чем сталкиваться с ним в каждодневной актерской практике.

Каково мне, актрисе, сыгравшей за двадцать лет работы в кино два десятка ролей, признаваться, что из них я сама люблю, да и то с некоторыми оговорками, только четыре. Это роли в фильмах «Молодая гвардия», «Чужая родня», «Простая история», «Председатель».

Может быть, другим повезло больше?

Но вот смотрю я на Валю Владимирову, Майю Булгакову, вспоминаю покойную Катю Савинову, все это талантливые, трудолюбивые актрисы, однако же как редко выпадала им настоящая работа...

Не знаю, ловко ли самой актрисе об этом говорить, но ведь надо же, нельзя не сказать, что возможности, заложенные в нас, наши творческие силы по-настоящему не используются. Не думают о нас товарищи сценаристы, не ищут путей для того, чтобы интересный актер раскрылся в полной мере, смог выявить себя с новой, неожиданной стороны. И вырабатывается со временем штамп в оценке актера или актрисы. Вот меня из года в год приглашают на роли деревенских женщин, как будто не существует для меня других ролей — учительниц, инженеров, врачей... Правда, деревенские женщины близки мне, я их понимаю, люблю и не собираюсь отказываться от сюжетов, связанных с деревенской жизнью. Но и для этой жизни сценаристы полюбили очень уж шаблонные сюжеты придумывать. Современную драматургию я изучила наизусть, знаю все повороты ее, заранее угадываю ситуации. И все думаю: как же самим-то сценаристам не скучно работать над такими стандартными сюжетами?

Много, очень много у меня претензий к сценаристам. Особенно по части психологии, правды изображаемого характера. Ведь нередко, работая над ролью, приходится придумывать не только какие-то детали, а целые эпизоды, чтобы на экране правда была, жизнь настоящая. И всегда я обязательно пытаюсь для себя предыдущую жизнь героини представить. Для меня важно знать все, что предшествовало событиям сценария, без этого создать характер трудно.

Вот в фильме «Журавушка» играла я Глашу

Огрехову. И были у меня претензии, вернее, пожелания к сценаристу М. Алексееву. Уж на что писатель авторитетный, но сделал он мою героиню такой отрицательной, что ни одной человеческой черточки в ней не осталось: и воровка она и завистница... А я считаю, что актер, если он хочет, чтобы зрители поняли характер, должен быть еще и адвокатом своей роли. Должен объяснить, показать зрителю, почему его герой именно таким получился. Ну а если персонаж просто выродок какой-нибудь, то и не стоит его в искусство тянуть, силы на него тратить. В «Журавушке» я старалась понять, почему Глаша стала такой, откуда у нее фраза — в качестве присказки: «Пора жить культурно». И нафантазировала я себе ее историю, и режиссеру ее рассказывала и Михаилу Алексееву. Помню, улыбался Алексеев: «Ничего с этой Нонной не поделаешь, надо для нее особо поработать». И действительно, вскоре написал специально для меня сценарий «Русское поле».

А историю я для Глаши такую придумала. Красивой была Глафира, самой красивой в деревне, и была любовь у нее, но не сложилась любовь, не сложилась жизнь, и замкнулась она в себе из-за гордости своей. А годы текли, и стала завидовать Глафира другим, которые счастливее ее... Очень важной для меня в фильме была поэтому сцена ареста Огреховой, после того, как она свой дом сожгла. Как должна вести себя тут Глафира, как должна быть в этой сцене одета? Думала я, думала и одолжила у одной деревенской женщины платье плюшевое, нацепила на него лису. Долго спорили мы с режиссером Николаем Москаленко, и в конце концов уговорил он меня все-таки, что плюшевое платье выглядит слишком уж карикатурно, водевильно смотрится. Но лису я отстояла. И на этом не успокоилась, а добавила к лисе белые носки, которые купила в соседнем сельпо. Так и шла эта сцена Глафиры под девизом: «Знай наших!» Да, и здесь она пыталась выдержать свой характер, бросить всем вызов, хотя, может быть, именно в этот момент Глафира впервые и почувствовала, что была неправа и раньше, еще задолго до этой сцены...

Так я пыталась найти, вдохнуть в образ человеческое... А потом на одном из обсуждений фильма писатель В. Закрутин сказал, что Глафира Огрехова — самый трагический образ в «Журавушке». Но сколько сил стоила мне эта роль, невозможно передать словами, до слез дело доходило во время съемок...

Приглашали меня и в детективах играть, но я от таких предложений отказываюсь. Думаю: неужели я больше ничего в искусстве не стою, чтобы, как кукла, по простенькой схеме передвигаться? Ведь в таких сценариях, как правило, все наперед известно. Не дело это для актрисы себя на пустяки растрачивать. Подобные компромиссы могут печально обернуться.

Смотрю я на многих молодых актрис, которые связали свою жизнь с кинематографом, и вижу: начинали хорошо, а теперь от роли к роли повторяются, лица их уже примелькались, да и похожи они стали друг на друга до боли... Вот ведь что делает с талантом стандартная, иллюстративная драматургия!

Да и то, подумайте! Актриса весь свой творческий запал отдала на борьбу с первой ролью, а новый откуда ей взять? Не дано ведь нового! А бывает и так: играет и играет актриса роли серенькие, незавидные, но вдруг выпадет возможность хорошей работы в интересном сценарии. Однако результат плачевный! Не смогла актриса сразу перестроиться, не сумела после плохих работ серьезный драматургический материал осилить. И обиднее всего, что второго такого случая для этой актрисы уже не будет!

Вот и встает вопрос — как свой творческий запас изо дня в день пополнять, чтобы не застала тебя врасплох хорошая роль? На мой взгляд, главное для актера — жизненные наблюдения. Я всегда стараюсь замечать, как разные люди разговаривают, ходят, улыбаются, сердятся. По отдельным черточкам поведения можно ведь понять весь характер человека. Свои замечания я всегда записываю, а потом додумываю. Могу нафантазировать даже целую историю, если интересный человек попадется.

Потом эти истории друзьям рассказываю, а они иногда спорить начинают: «Откуда ты это взяла? Не может такого быть!»

А я в ответ всегда смеюсь — если так придумала, то значит именно так увидела этого человека. И тут уж меня никто переубедить не сможет.

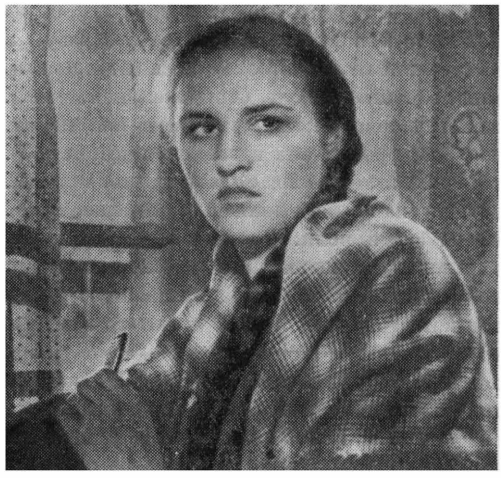
Много у меня таких записей дома лежит. Один мой старый товарищ, известный наш режиссер, грозился даже как-то сценарий на их основе сделать. Правда, не выполнил пока своего обещания. Подожду еще немного, а потом, глядишь, и сама сценарий напишу. Раз сценаристы нас, актеров, не балуют вниманием, то придется нам, видно, самим за перо взяться.

Это я пока шучу. Но если серьезно говорить, то профессия сценариста — труднейшее дело. Мы, актеры, это очень хорошо понимаем, каждой своей актерской жилочкой чувствуем. И все-таки очень обидно, что так мало дают нам драматурги хороших ролей.

А может, кто-то из сценаристов статью эту прочитает, да и напишет для меня роль? Хотелось бы мне, как и другим нашим актрисам, сыграть настоящую женщину, весь характер ее показать, всю жизнь ее правдиво изобразить. Как работает она, как мужа любит и как о нем заботится, как переживает за его дела, как детей воспитывает. Всегда были и тем более сейчас есть в русской жизни такие женщины, которые и детей своих на подвиг растили, и культуру русскую в сердце своем свято берегли, и с невзгодами боролись умело и упорно.

Могла у меня быть одна такая роль! Очень я хотела в фильме «Председатель» сыграть жену Егора Трубникова. Долго уговаривала и режиссера и сценариста. Да так и не удалось мне ее сыграть, засомневались Салтыков и Нагибин и... передали роль другой актрисе. А мне досталась роль Дони, жены Ивана, тоже, конечно, неплохая роль, грех жаловаться.

Но тесно мне в ней было первое время. А потом Нагибин во время съемок рассказал мне, что в первом варианте сценария Доня в юности любила Егора. И я прямо духом воспрянула, с этого момента вся моя работа в фильме по-другому пошла.



«Молодая гвардия». Уля Громова — Н. Мордюкова

Помните, в фильме Доня прибегает ночью к Егору, чтобы сообщить ему о доносе, который написал на него ее муж, а его брат Иван. Эта сцена для меня стала главной. Через нее для меня весь характер Дони раскрылся. Ведь Доня, которая прожила трудную, нехорошую жизнь, все-таки остается честным, прямым человеком. И в этой сцене выполняет долг перед своей совестью.

Хорошо, когда между сценаристом и актером тесные творческие отношения, взаимопонимание. Очень мне помог тогда Нагибин.

С благодарностью вспоминаю я всегда и Александра Александровича Фадеева, который, посмотрев «Молодую гвардию», сказал С. А. Герасимову: «Жалко, что я не знал раньше Нонну, сделал бы роль Ульяны Громовой полнее». Конечно, неудобно сейчас об этом писать, получается, что я сама себя расхваливаю. Но я вспоминаю слова Фадеева с определенной целью. Хочу подчеркнуть этот факт для нынешних сценаристов — пусть знают о том, как был заботлив крупнейший советский писатель к совсем молодой, никому еще не известной актрисе. Я была ужасно

горда тем вниманием, которое оказал мне Александр Александрович, но понимала, что это был только аванс. Что его похвалу нужно еще отработать в будущем.

Слова Фадеева заставили меня строже относиться к своей работе в кино. Может быть, поэтому у меня и возникает сейчас столько претензий к сценаристам...

Ведь читаешь иные сценарии и глазам своим не веришь: разве такое в жизни бывает? Правда, с такими сценариями разобраться легче, откажешься и всего дела. Но иногда берет сомнение: есть хорошие эпизоды и характер вроде бы складывается, и материал для сценария подобран любопытный, так что не знаешь, как и быть? И хочется попробовать, и опасения берут: больно уж хочет сценарист все ситуации, как говорится, разжевать, как будто бы не доверяет зрителям, думает, что они ничего не поймут, если он пять раз подряд одно и то же не повторит. И получается, что зритель наш вроде бы как диетик, а сценарист — медсестра заботливая, которая только и делает, что следит, чтобы больной от диеты ни на шаг в сторону.

Только зритель-то наш здоровый, и никто ему этой диеты не прописывал...

Вот играла я в фильме «Русское поле». И тема нужная, и в образе Федосьи Угрюмовой — краски жизненные, убедительные... Словом, как я уже писала, за этот сценарий я Михаилу Алексееву благодарна. А с двумя эпизодами картины как была, так и сейчас не согласна. Помните, в конце фильма есть пресс-конференция с иностранными журналистами? Зачем она?

Зритель-то ведь и так все прекрасно понял, нужно ли ему еще раз смысл фильма втолковывать?

А к эпизоду похорон у меня претензии другие: сняли ребят молодых в гробу, тех, что в бою погибли, а как это случилось — не показали. И получилась сцена, не героические чувства вызывающая, а только на жалость бьющая. Недаром мне до сих пор письма от зрителей приходят с просьбой, чтобы объяснила я им, как все это произошло. Путь, выбранный тут режиссером Москаленко, самый легкий — такие, рассчитанные на слезы эпизоды в кино можно делать очень просто. Тут зритель сам за режиссера «сработает». Показали ему ребят молодых убитыми — вот весь зал и содрогнулся. Вроде бы добился своей цели фильм... Но так можно сказать только в том случае, если забыть, что кино — это искусство. А там, где искусство, там и средства должны быть художественными. И пока такой художественности режиссер не добился, нельзя снимать сцену.

А что на самом деле нередко получается? Вот начали мы, к примеру, какой-то фильм снимать. Играем эпизод, советуемся с режиссером. Я говорю: «Главное, по-моему, здесь — тема материнства». Посмотрит режиссер в сценарий, подумает, кивнет головой — согласен. Работаем, работаем, нет, не сходятся концы с концами. «Давайте,— говорю,— попробуем иначе. Главное здесь, наверное, женская солидарность». Снова работаем, и опять ничего не получается. И так бывает, что каждый эпизод раз пять-шесть с ног на голову поворачиваем — то так, то эдак, то так, то эдак! А потом читаешь рецензии — гадают критики: «какая же в фильме тема главная?»

А сценарист уже новый сценарий делает... За тот же сценарий, что уже превратился в фильм, ответ остается держать прежде всего нам, исполнителям.

Плохо, очень трудно приходится актеру, если нет в сценарии точной мысли. Ведь не может же стул в воздухе висеть, должна быть опора, которая его удержит. Только надо сделать так, чтобы связующие нити — крепкие, прочные — были, а для зрителя оставались невидимыми.

Не мне, конечно, учить наших сценаристов, как этого достичь, а все же хотелось бы напомнить, что в пьесах Островского, Чехова, Погодина эта двойная задача решалась великолепно.

Почему же в большинстве современных сценариев утрачена профессиональная высота?

За что я, актриса, люблю классические пьесы? В них при всей сложности человеческих взаимоотношений остается простор для актер-

ской фантазии. Не той, конечно, когда вместо белой краски можно рисовать черной, а той, которая дает возможность актеру, пользуясь, например, черной, той, что задана автором, найти для нее тысячу оттенков.

Здесь возникает еще одна огромная актерская проблема, которая прямо касается нашего профессионального мастерства. Я говорила выше, что в конечном итоге каждый актер прежде всего сам заботится о своем профессиональном росте. Но и помогать актеру, а тем более актеру молодому, нужно. Скажу больше, помогать актеру, работающему в кино, просто необходимо.

Как это сделать? Во-первых, надо оглянуться на опыт актеров театральных. Разве в театре без огромного числа репетиций позволят актеру выйти на сцену в новой роли? Никогда! А в кино это возможно, как раз так в кино обычно и бывает. А ведь театральному актеру легче, раз он привязан к театру, к постоянному коллективу, к определенному кругу режиссеров, с которыми он сработался и, что называется, давно нашел с ними общий язык.

Впрочем, и у киноактеров тоже есть свой театр, о котором мне обязательно хочется сказать несколько слов.

Некоторые почему-то считают, что Театр киноактера — особый театр и что задачи у него тоже какие-то особые, отличающиеся от всех других театров.

На чем же основано это убеждение? Не знаю, театр всегда остается театром. Во всяком театре ведь есть сцена, есть актеры и есть зрители. Только один театр может быть хуже, а другой лучше. Зависит это от режиссуры, пьес и актеров.

Выбор актеров в нашем театре велик, как ни в одном другом театре. И, пожалуй, так же мал пока выбор режиссеров! Проблема режиссуры не тема сегодняшней статьи, но мне хотелось все же сказать, что, например, спектакль нашего театра «Опять премьера, или Целуй меня, Кэт!» сделан только на энтузиазме актеров, так как режиссер как постановщик музыкального спектакля оказался в нем совершенно несостоятельным.

Скажу откровенно: нам надоело в нашем театре работать с плохой режиссурой, мы устали от этого. И очень нам обидно, что уважаемые нами кинорежиссеры или их коллеги из московских театров почти не заходят к нам в гости. Ведь где как не в нашем театре можно по-новому увидеть киноактера, определить его не использованные экраном возможности. Правда, Григорий Львович Рошаль взялся сейчас за постановку «Грозы», и хочется думать, что этот спектакль откроет для нашего кинематографа какое-то новое имя. Вспомним, что в спектакле «Бедность — не порок», поставленном А. Диким, открылся по-настоящему талант В. Тихонова. На сцене нашего театра «выстраивались» даже будущие фильмы, например, «Молодая гвардия» и «Попрыгунья». А разве не настоящим чудом была постановка Э. Гариным пьесы Е. Шварца «Обыкновенное чудо»? Так что традиции у нашего театра есть, но их нужно продолжать и развивать, в противном случае зритель перестанет к нам ходить. И не по нашей, актеров, вине, уверяю вас.

К сожалению, считается, что наш театр — это какая-то особая форма театра, этакая смесь театра и кино, поэтому действие спектаклей часто дополняется кинофрагментами и другими приемами, не вытекающими непосредственно из драматургии ставящихся пьес.

Опять мы пришли к слову «драматургия». И не случайно. Потому что и Театр киноактера, так же как и студия, без хороших, без «своих» драматургов существовать не может. У нашего театра своих драматургов нет совсем. И я не понимаю, почему наши товарищи сценаристы не хотят прийти в театр, где они могли бы опробовать сценарий п е р е д его кинопостановкой, подобрать актеров под будущие свои замыслы, проверить на сцене свои драматургические опыты. Не знаю, кто в этом виноват, но беда от этого получается общая — и для сценаристов, и для режиссеров, и для актеров. И исправлять эту беду нужно нам всем сообща.

Я уже говорила, что у многих наших молодых актеров жизнь в кинематографе часто складывается неудачно. А вот о молодых сце-

наристах я и этого сказать не могу! Не знаю я их просто, вот в чем тут дело. Нет, конечно, некоторые фамилии молодых наших сценаристов я слышала, но знание фамилий не заменяет ведь творческого общения. А творческого общения не было и нет. Хотя все, наверное, понимают, как было бы хорошо, если бы эти молодые ребята пришли в наш театр, поделились с нами своими замыслами. Я думаю, что произведения многих из них общими усилиями можно было бы вывести поначалу на сцену театра, а потом, может быть, и на экран.

Вот я и опять начала фантазировать... Но что в моих фантазиях несбыточного?! Действительно, почему бы не наладить сценарному факультету ВГИКа, Высшим сценарным курсам, которые, кстати, находятся в том же здании, что и наш театр, контакт с нашими актерами, с нашим руководством? Думаю, что такое общение принесло бы огромнейшую пользу обеим «высоким договаривающимся сторонам».

Может быть, создание Сценарной студии повлечет за собой новые формы контактов актеров и сценаристов? Не знаю. Но твердо верю, что только в постоянном творческом общении драматургов, режиссеров и актеров можно высекать искры настоящего искусства, достойного называться «важнейшим из искусств».

Опора роли — в драматургии

Михаил Глузский

С проблемами кинодраматургии, с которыми зритель и критика имеют дело, когда смотрят уже готовый фильм, где часто бывает не так-то легко вычленить — от кого что идет, актер встречается на практике, в работе. Именно ему, актеру, выпадает на долю задача предостеречься от всех просчетов и слабостей драматурга, от его ошибок. И как нелегко бывает решать такую задачу! А ведь не решить ее — значит, во многих случаях, не создать на экране убедительный, живой и полнокровный характер, воплощение которого есть и цель и смысл актерского творчества.

Часто (и справедливо) говорят: актер — автор своей роли. Но начало, исток ее (как и фильма в целом) все же в драматургии сценария. И никакой актер не восполнит того, чего не одолел, не сумел сделать сценарист. Это надо понять всем: и сценаристам, и режиссерам, и тем, кто запускает сценарии в работу. И, разумеется,— самим актерам, когда они решают, браться им за предложенную роль или не браться.

Постараюсь развить эту мысль, обращаясь к опыту собственной работы.

На определенном этапе моей актерской биографии мне чаще всего приходилось сталкиваться с ролями так называемых отрицательных персонажей (предполагалось, что мои внешние данные и некоторые особенности исполнительского стиля прежде всего подходят для ролей именно такого плана; тогда, наверное, и в голову никому не могло прийти, что я могу создать, например, такой светлый народный характер, каким является Иван Степанович в картине «Пришел солдат с фронта»). Воспоминания об этих ролях «отрицательного плана» у меня в большинстве случаев остались тоже самые отрицательные, только тяжелые. Недаром, помню, мне так часто приходилось бороться с ними самым доступным актеру способом: отказываясь от предложенной работы.

Не потому, что хотелось играть только симпатичных людей — не хотелось играть условную схему, воплощение которой неизбежно дает скудный итог. Ведь получая роль человека несимпатичного мне, актеру, и автору, я все же должен донести до зрителя своеобразие э т о г о человеческого характера. А как создать характер, если в ролях такого плана чаще всего есть лишь одна грань?..

Пример того, насколько интересной может быть для актера и отрицательная роль, дает компактная, точная и одновременно глубоко разработанная драматургия «Тихого Дона» в экранизации, сделанной С. А. Герасимовым.

Уже неоднократно приводил я этот пример, но что поделаешь, если более яркого у меня пока в практике нет? В «Тихом Доне» я сыграл есаула Калмыкова, характер объективно отрицательный, но очень насыщенный, интересный. У Калмыкова была своя «правда-заблуждение», которую он однако исповедовал убежденно, неистово. Общаться с такой вот драматургией, с ролью, которая дает возможность почти физически ощутить себя в «шкуре» персонажа, позволяет проникнуть в его душу и сделать движения этой души как бы зримыми, — настоящее счастье для исполнителя.

А когда оказываешься перед необходимостью фантазировать, имея в качестве отправной точки лишь узенькую канву нечетко очерченной темы, то чего только не приходится придумывать, чтобы зазвучала она хотя бы жизнеподобно, что ли! Но и этого результата не всегда удается добиться, к сожалению..

Но вот с некоторых пор стал я получать роли иного характера, роли людей положительных, и автору и зрителям дорогих, симпатичных. И скоро почувствовал, что, как правило, грешат они тем же самым недостатком — прямолинейностью и односторонностью. Ничуть не меньше, чем персонажи отрицательные.

Такая беда — серьезнее. Ведь обедненность, схематизм в разработке персонажей, внутренне близких зрителям, еще обиднее, еще огорчительнее и для актера и для тех, кто посмотрит будущий фильм. Ведь если упрощается, мельчится центральная идея произведения, которую обычно и призваны выразить положительные герои, если обесценивается идея, важная и нужная людям, то тут страдает уже не только фильм, а и самая идея, подобным фильмом компрометируемая, принижаемая.

В чем же беда большинства положительных образов, выходящих из-под пера наших киносценаристов? По-моему, в одноцветности, внутренней статичности, в отсутствии оттенков, эмоциональных перепадов, в упрощенности характеристик, в априорности, изначальной заданности их поведения.

Хочу быть правильно понятым. Я забочусь

«Пришел солдат с фронта». Иван Степанович — М. Глузский

не о формальном, искусственном балансе привлекательных и несимпатичных черт в каждом конкретном персонаже. Это — умозрительный, противопоказанный искусству путь. Изображение человеческого характера во всей диалектической сложности и неоднозначности его качеств — вот то, к чему, по моим представлениям, нужно нам всем — и актерам и сценаристам — стремиться. Конечно, есть жанры условные: романтическая сказка, эксцентрическая комедия и другие, в которых подобные цели не ставятся. Я говорю сейчас о той драматургии, что ближе мне по опыту и личным творческим пристрастиям: о социальной, бытовой, психологической драме, построенной на осмыслении конфликтов, как бы выхваченных из самой гущи современности или истории.

Одна из дорогих мне ролей — Фокич из фильма Е. Габриловича и Г. Панфилова «В огне брода нет». По-моему, она может служить превосходным пояснением к тому, о чем я до сих пор говорил в общей, может быть, даже излишне отвлеченной форме. На этот раз в сценарии был дан образ многогранный, несводимый к однозначному толкованию. Отличаясь цельностью, он одновременно заключал

в себе некое трагическое противоречие, которое очень интересно было анализировать и выявлять. При всей своей беззаветной преданности революции Фокич все же далек от понимания сложности исторического процесса, его суждения поэтому часто грубо прямолинейны: жизнь нужно строить только так, а не иначе; обдумывать приказ вредно, его надо только выполнять — и все! Суть всех этих «альтернатив» понятна и сомнений не вызывает. Фокич, движимый сильным классовым чутьем, п р а в в главном. Но его правота не охватывает, не предусматривает возможности многих и разных, индивидуально неповторимых вариантов (казусов, как говорил В. И. Ленин в письме к Инессе Арманд); в живую и сложную диалектику реальности он вносит некое схематизирующее, опрощающее начало, которое часто — прежде всего ему самому — мешает верно, по-настоящему глубоко оценить людей, прогнозировать их поступки. Тут уж не скажешь сразу, где «положительное», а где «отрицательное» в герое, тут есть о чем подумать актеру. И это будоражит мысль, стимулирует поиск. Работаешь — и все острее, и все настоятельнее хочешь, чтобы все, именно в с е написанное автором сценария обрело в твоем исполнении плоть, объемность, доходчивость.

Думая над Постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», я старался выделить прежде всего то, что в этом важном для всего советского киноискусства документе относится именно к нам, актерам. Вот, например, вопрос о госзаказах. Имеет ли он отношение к нам? Думаю, что должен иметь, поскольку система госзаказов должна строиться и с учетом интересов и возможностей тех, кто будет активно трудиться над выполнением этих заказов. Конечно, если писать сценарии с учетом определенных исполнителей будущих ролей, дело только выиграет. Ведь чем «просторнее» будет актеру в сценарии, тем заметнее окажется и фильм, по нему поставленный. В нашем кинематографе множество ярких актерских дарований, я знаю многих людей, которые своей многолетней плодотворной работой доказали, что драматургию будущего фильма не только можно, а и нужно, полезно строить в расчете на них, на особенности их опыта и таланта. Таких мастеров обидно снова и снова «проверять» на упрощенных, схематично сформулированных задачах, а между тем именно такие задачи им чаще всего и предлагают. По-моему, так относиться к нашим замечательным артистам-художникам просто грешно и, если хотите, нерентабельно. Потому и хочется надеяться, что новая система обеспечения кинематографа драматургическим материалом, которая сейчас, вероятно, находится в стадии продумывания, будет нацелена еще и на такую возможность.

Только не нужно забывать, что «драматургия на актера» — понятие в определенном смысле коварное. Известно, что на Западе часто пишут сценарии, рассчитанные на конкретного исполнителя; на самом же деле там обычно ориентируются не столько на актера, сколько на тот популярный типаж, с которым связано его имя. Думают не о развитии, обогащении таланта, а об эксплуатации его популярности. Скажем, артист Х завоевал большой коммерческий успех в каком-то определенном амплуа. Вот сценаристы и начинают «обминать» то ли внешнее обаяние этого артиста, то ли отдельные характерные особенности его игры, запомнившиеся зрителям в понравившейся им роли. Вместо поиска новых возможностей выжимается все из достигнутого однажды, повторяется пройденное. Вырабатывается некий стереотип игры, своего рода штамп — и далеко не у всех, даже очень талантливых актеров хватает сил вырваться за его пределы.

И мы не гарантированы от попыток такого «проигрывания» — как на граммофонных пластинках — чьих-то ярких вначале актерских судеб. И у нас встречаются охотники взять от актера лишь то, что лежит на поверхности его дарования, не мобилизуя всего его исполнительского арсенала. Придумывая персонаж, такие сценаристы норовят «пристегнуть» ему то ту, то другую черточку, сближающую будущего героя фильма то ли по внешности, то ли по манере поведения с полюбив-

шимся зрителю исполнителем. Делается это с оглядкой на уже имеющийся экранный образец, то есть чисто потребительски. И это, на мой взгляд, оскорбительно для актера, и ни в какой мере не плодотворно для искусства. Вспомните, например, Татьяну Доронину в картине Э. Радзинского и К. Воинова «Чудный характер» и вы поймете, что я имею в виду. В этом случае все тоже было подогнано «под актрису», а в итоге непоправимо проиграли и актриса и фильм.

До сих пор я говорил в основном о драматургии р о л е й. Но ведь многие актеры в кино — притом не только начинающие — играют не роли, а эпизоды. Я не рассматриваю необходимость сняться в эпизоде как нечто зазорное. За эпизодической ролью тоже ведь стоит (вернее, должен стоять) живой человеческий характер. Вот об этом-то и нужно помнить и актеру и автору. Иное дело, что для эпизодического характера мало остается места в общем движении сценария, а потом — и фильма. В таких случаях необходимо особенно внимательно и точно отрабатывать каждую фразу, каждый проход, оттачивать каждый жест. К сожалению, бывает и так, что отрабатывать актеру нечего. Когда он получает эпизод-функцию, роль-знак, что очень распространено, то тут ему, действительно трудно.

Скажем, есть в фильме эпизодическая роль тренера (беру предположительную ситуацию). Он тренирует известного боксера. Сценарий написан так, что вся нагрузка отдана центральному персонажу: у него и неудачи, и достижения, и любовь, и конфликт с товарищами... А его тренер всего только и должен, что махать полотенцем в перерывах между раундами да похлопывать героя по плечу при встрече.

Что же тогда делать актеру? Роль-то не написана, ее нет, ее в любой момент можно «выломать» из драматургической конструкции — и ничего не изменится.

А между тем тебя приглашают сниматься, тебе даже льстят, уверяя, что такой хороший актер, как ты, обязательно чем-нибудь да наполнит пустоту драматургии.

Но разве дело актера заполнять пустоты в драматургии сценария?

Кстати, проблема эпизода шире, чем принято иногда считать, и соприкасается с другой важной проблемой, к которой я сейчас перейду. Маленькая роль не изолирована от больших ролей, эпизод — часть общего драматургического построения вещи. Эпизодическая сценка работает не столько на себя, сколько на развитие основной линии действия, выявляющего авторский замысел, на усиление достоверности, убедительности. А убедительность — одно из главных требований, предъявляемых к реалистическому искусству, призванному активно вторгаться в жизнь, воздействовать на людей, воспитывать их и направлять. И ни в коем случае нельзя упускать из вида, что сходство с подлинной жизнью достигается в первую очередь за счет драматургического материала, предложенного актеру. Иной раз берешь в руки сценарий, основанный на конкретном жизненном факте, на событиях, исторически достоверных. Читаешь... Да, то-то и то-то происходило в действительности, сомнения неуместны. Но вот ведь удивительно: читаешь и не веришь!

Оттого, что достоверность в искусстве сплошь и рядом не совпадает с достоверностью жизненных случаев. Может, так и было на самом деле и — бывает. Но в драматургическом осмыслении нужна стройная система мотивировок: в экспозиции характера, в его окружении, в ситуации, в тех же эпизодах и эпизодических персонажах.

Голый факт, декларативно поданное событие вряд ли могут кого-то всерьез убедить. Когда с этим встречаешься в сценарии, сразу чувствуешь, что правды не получится — и начинаешь сам фантазировать, «дописывать» роль, просишь партнера подыграть не по-написанному: происходит трудный поиск необходимой правды, ускользнувшей при создании сценария. И поиск этот часто, слишком часто не достигает цели. Было такое и в моей актерской судьбе: я имею в виду, например, роли в картинах «Как вас теперь называть?» и «Хоккеисты». Драматургия этих фильмов опиралась вроде бы на события и обстоятельства,

не вызывающие сомнений. Но на экране изначальная достоверность не получила развития, напротив, ее сильно потеснили.

●

Высказывая здесь некоторые свои соображения, касающиеся кинодраматургии, я менее всего намеревался противопоставить труд сценариста актерской работе или высказывать наши обиды в адрес драматургов. Мне просто казалось, что с точки зрения актера — непосредственного исполнителя того, что задумано автором — драматургом,— определенные аспекты сценарной проблемы видны несколько яснее, чем мастерам драматургического цеха. А чем взыскательнее все мы — актеры, режиссеры, сценаристы, люди других кинематографических профессий — будем относиться к нашему общему делу, тем более ярким и глубоким, а значит — достоверным, убедительным и действенным будет наше искусство, необходимое народу.

Давайте работать вместе

Борис Токарев

Для актера работа в фильме начинается с прочтения сценария. Но конкретное воплощение будущего героя происходит в репетиционный и съемочный периоды, которые, как правило, начинаются с обсуждения характера, остающегося пока что образом литературным. Обсуждение проводится только с режиссером, сценарист принимает в нем участие довольно редко. А жаль! Для меня сценарий, не прочитанный вместе с драматургом, напоминает запертую шкатулку, содержания которой ты еще не знаешь. Что в ней, в этой шкатулке? Каким ключом ее нужно открыть? А может быть, в ней — двойное дно? А может быть, «ларчик просто открывался», и поиски завели тебя в тупик? На первом этапе работы над фильмом общение со сценаристом, как мне кажется, особенно необходимо актеру. Ведь он, автор,— родитель моего героя! Беседа с ним мне очень нужна. Но, повторяю, в большинстве случаев она остается лишь невыполненным пожеланием актера. Иногда я снимался в фильмах, даже не зная автора сценария.

Актерское исполнение во многом определяет успех будущего фильма, от актерской способности к поиску, от умения проникнуть в загадку человеческого характера, от его профессионального мастерства зависит жизненность экранного образа. По окончании фильма актер, «проживший» в картине жизнь своего героя, знает о нем уже больше, чем сценарист и режиссер. Но перед началом съемок актер часто теряется в поисках, загадках, решениях, и на этом этапе совет сценариста во многом облегчил бы ему путь к образу.

Но вот сценарий прочитан, ты утвержден на роль, и... начинаются новые актерские проблемы, о которых сценарист зачастую тоже ничего не знает. Для актера очень важны незначительные, на первый взгляд, детали поведения персонажа, написанного сценаристом. Движение руки, наклон головы, неожиданная улыбка — весь внешний рисунок, за которым не всегда следит драматург, но который так необходим актеру. Я не согласен с мнением тех, кто считает, что внешний рисунок роли — дело только актера и режиссера. Вспомним великих театральных драматургов — многие из них считали своим долгом писать в помощь актеру подробнейшие ремарки. А в кино сценаристы часто предлагают только общие, обескураживающе неконкретные задания. Мне, например, попадались эпизоды, которые «разъяснялись» так: «он был, как сжатая пружина», или «он как бы летел по воздуху».

Такие «задания» лишь сбивают актера с толку, «смазывают» первоначальное впечатление о характере, и на какое-то время ты оказываешься словно перед глухой стеной, за которой от тебя осторожно прячется твой герой. Приходится полагаться на случай.

Всегда лучше понимаешь образ, вытканный из конкретных деталей. Особенно важно это, когда герой — из другого времени, и у тебя

просто не хватает собственного жизненного опыта, чтобы прочувствовать до конца его психологию, чтобы добраться до самой его сути.

В этом смысле мне доставила настоящее удовольствие моя последняя работа — над ролью лейтенанта Кузнецова из фильма «Горячий снег» по сценарию Ю. Бондарева, Е. Григорьева и Г. Егиазарова. Я родился в 1947 году, и для меня было очень дорого то ощущение глубокой правды, которое отличает и роман Юрия Бондарева и написанный по нему сценарий. Писатель встречался с нами во время съемок (редкое занятие для сценариста!) и во многом помог нам своими рассказами о войне, о прототипах своих героев. Он охотно уточнял некоторые подробности, постоянно интересовался ходом работы над фильмом.

Но нередко получается так, что сценарий попадает в руки режиссера, который на время съемок становится его единственным полновластным хозяином. И тогда, если, к примеру, не выходит эпизод, каким он написан автором, его ничтоже сумняшеся переделывают так, как удобно режиссеру. Но это «производственное» удобство иногда оборачивается художественным б р а к о м. Мне могут возразить, что сценарий — это только основа для фильма, который создается коллективно. Да, фильм создается коллективно. Но почему же тогда сценарист не участвует в этой коллективной постановке, почему после сдачи сценария он фактически устраняется от работы над фильмом? Между тем, на мой взгляд, его помощь и в подготовительный и в монтажный период совершенно необходима. Вряд ли поэтому правильно, что сценаристы лишь изредка просматривают отснятый материал.

Иной раз это происходит потому, что режиссер сомневается в профессиональном чутье, опыте сценариста. Действительно, в нашем кино профессиональных сценаристов мало. Причем работают они, как правило, для определенного круга режиссеров. Большей же частью режиссеры сотрудничают с писателями, журналистами, театральными драматургами, поэтами, историками, геологами, врачами... Допустим, что это люди одаренные, и их приход в кинематограф обогащает «десятую музу» новыми темами, оригинальным материалом. Но все они, как правило, новички в кинопроизводстве, и любой начинающий режиссер чувствует себя по отношению к ним бывалым профессионалом. Отсюда различные конфликты, обиды, разрешать которые, конечно, надо, но отнюдь не тем способом, каким это делается сейчас: не «элиминированием» сценариста, а втягиванием его в творческий процесс.

«Горячий снег». Кузнецов — Б. Токарев

В этой связи мне хотелось бы задать вопрос, который меня давно занимает: куда же исчезают профессионально подготовленные сценаристы, оканчивающие ВГИК и Высшие сценарные курсы?

Кстати, на мой взгляд, совершенно необходимо еще на студенческой скамье давать возможность сценаристам, режиссерам и актерам активно сотрудничать при постановке учебных работ и этюдов. Ребята в процессе такого сотрудничества научатся работать в творческом коллективе, более выпукло определятся их интересы и стремления. Сценаристам это даст возможность заглянуть в профессиональную кухню режиссеров и актеров, актерам и режиссерам — понять сценарий как явление

литературы. Не скрою, что, говоря об этом, руководствуюсь и своими особыми актерскими интересами: мне кажется, что, ратуя за сближение сценариста с актерами, я помогаю товарищам по профессии обрести опору в борьбе за развитие своего творческого потенциала, своих возможностей, которые обычно не столько развиваются от роли к роли, сколько эксплуатируются в пределах уже обозначившихся в процессе работы индивидуальных способностей данного исполнителя.

И еще один факт хочу отметить: на актерском факультете ВГИКа не преподается курс «Основы кинодраматургии». По-моему, это неверно. Ведь актеры не меньше, чем режиссеры, должны разбираться в тонкостях и сложностях современной кинодраматургии, должны проникнуться чувством уважения к работе драматурга. А как этого достичь, не зная, как работают сценаристы, какими путями они идут к стоящим перед ними целям?

Уважение у нас должно быть взаимным, а творческие контакты актеров и сценаристов — прочными и постоянными.

Актер ищет прежде всего правды

Виктор Авдюшко

Прочитал я некоторое время назад в «Комсомольской правде» материал «Мы — в одной школе» — добросовестно записанный диалог учеников старших классов с директорами школ. Поговорить им было о чем, возраст от 14 до 17 рождает сейчас массу проблем. И журналисты сумели эти проблемы достаточно точно обозначить в репликах школьников и педагогов.

Меня эта публикация заинтересовала не просто как читателя, но и как кинематографиста: легко было представить, как эти диалоги превращаются в фрагменты некоего сценария.

Впрочем, профессиональные актеры смогли бы сыграть эти диалоги без большого труда и так — в том виде, как их записал журналист. Но все же и в этом случае текст диалогов никак нельзя было бы посчитать настоящим сценарием. Ему недоставало бы основного, что должна, на мой взгляд, нести в себе кинодраматургия, — глубины осмысления человеческих характеров, как недоставало бы и индивидуальности автора.

При более основательном, специально актерском, творческом прочтении правдивость заинтересовавшего меня газетного диалога оказалась бы недостаточной. Обернулась бы поверхностностью. Или, если хотите, только правдивостью этого случая, этой группы фактов, но не художественной правдой — объемной и глубокой.

И это, на мой взгляд, тот самый недостаток, которым чаще всего страдают наши сценарии, а вслед за ними и поставленные по ним киноленты. Я не говорю здесь об откровенных поделках, настолько убогих, что они даже не запомнились зрителям. Речь идет о драматургии, которая составляет значительную часть нашего кинорепертуара, литературную основу так называемых средних фильмов.

Из десятков выпавших на мою долю ролей мне особенно часто вспоминается одна. В фильме Александра Столпера по роману Константина Симонова «Живые и мертвые» я сыграл старшину Шестопалова, того самого артиллериста, который от самого Бреста тащил на себе, на своем горбу пушку. Ему отведено всего несколько минут экранного времени, но в этом коротком эпизоде авторы фильма успели сказать так много правды о войне и о людях, которые превозмогли все и вся и победили, что встреча со старшиной Шестопаловым стала для меня событием.

Почему же эта эпизодическая роль мне дороже и ближе иных больших ролей? Не только ведь из-за темы — я не однажды снимался в картинах о Великой Отечественной. Для меня было праздником встретиться с литературой умной и точной, глубокой и достоверной. Не часто нам так везет...

Иногда берешь в руки новый сценарий, чи-

таешь его... Вроде бы все нормально, все на месте. Человек, сыграть которого тебе предлагают, ведет себя как будто бы естественно, правдиво. Но начинаешь вдумываться, вживаться в предлагаемый характер, и замечаешь: вот тут провал в логике развития характера, тут неорганичность в его поведении, тут натяжка, а вот и очевидная надуманность... Как только ее не замечал сценарист...

Сейчас я занят в картине «И на Тихом океане...», которую снимает режиссер Юрий Чулюкин. Сценарий написан А. Гороховым и Т. Ивановой по мотивам партизанских повестей Всеволода Иванова. И у меня поэтому сомнений почти не вызывал. Но вот в одном из ключевых эпизодов картины главный герой, Вершинин, крестьянин, ставший партизанским командиром, произносит речь (написанную сценаристами) перед только что собранным им отрядом. «Мужики! Крестьяне! Товарищи!» — начинает он. И дальше идет довольно гладкое, довольно обычное выступление на митинге.

А что предшествовало этой речи? Только вчера японцы убили двух детей Вершинина, только вчера интервенты сожгли его деревню... Разве это не могло не сказаться на его самочувствии, на его состоянии?! Конечно, его душит ненависть к захватчикам, он бы их голыми руками давил, зубами рвал! Может ли герой в такой момент произносить гладкую рассудительную речь? Употребит ли в такую минуту непривычное еще для него слово «товарищи»? А если и употребит, то как, в какой фразе, в какой интонации? Чувствую, что монолог написан ложно, не изнутри, а по схеме. И постановщик картины со мной в этом согласен. Что же делать? Приходится срочно, впопыхах, перед самой съемкой искать новый текст, действительно вытекающий из жизненных обстоятельств и изнутри выявляющий «нерв» сцены. То есть приходится заниматься не своим делом.

Ясно, что от этого страдаю не только я, актер, который оторван от решения стоящих перед ним задач, а и сценарий: ведь я же не писатель, и та правка, которую я вношу в монолог, не может быть полноценной. Она для меня годится, а не для повести Вс. Иванова.

«Живые и мертвые». Шестопалов — В. Авдюшко

Теперь все согласны с тем, что кинодраматургия пока еще в большом долгу перед зрителями и кинематографистами.

Может быть, это и не точно, не верно, но я полагаю, что если режиссер, оператор и даже актер могут иной раз «выехать» на одном лишь так называемом профессионализме, на ранее накопленном ими опыте, на сумме наработанных навыков и приемов (хотя и для них такой профессионализм губителен и чаще всего оборачивается штампами), то сценаристу пользоваться готовыми приемами, наработанными в прежних фильмах, нельзя никогда и ни при каких обстоятельствах.

Даже ловко выстроенный сценарий все равно обнаружит свою искусственность, отсутствие жизненной правды, если он сделан только ловко, но холодно, по шаблонам.

Для нас, актеров, особенно ощутима еще одна сценарная беда: слабая работа над языком. Герои во многих сценариях либо говорят суконно-канцелярскими словами, либо сюсюкают нечто нарочито трогательное или столь же нарочито комическое, либо в обыденной речи употребляют такие обороты, какие можно выискать разве что в словаре Даля.

К тому же очень многие картины грешат многословием. Слово в таких случаях теряет свою действенность, не имеет точного адреса, не несет в себе ни эмоционального, ни идейного заряда, способного побудить меня, актера, к действию, пробудить во мне воображение, то, что Станиславский называл «аффективной памятью».

Актер, конечно, должен стараться сделать все, чтобы «оживить» роль, тусклую по сценарию. Но процесс такого вынужденного оживления, такого «дотягивания» не имеет ничего общего с подлинным творчеством. Настоящий успех приходит к актеру только тогда, когда он работает над хорошим сценарием.

Сравнительно недавно в кинематограф пришел писатель Борис Васильев, на мой взгляд, необыкновенно одаренный. Когда-то я прочитал написанный им сценарий теперь уже с большим успехом идущего на экранах фильма «А зори здесь тихие...». И, ей-богу, позавидовал актерам, которые будут его играть. Кинорассказ о девушках-зенитчицах и старшине Васкове, принявших в глухом лесу неравный бой с фашистами-диверсантами, написан с удивительным талантом и мастерством! И мне показалось, что Б. Васильев увидел события и людей моими глазами — так близки были мне его представления о войне.

Вот такая «закадровая», заочная общность взглядов и чувств сценариста и актера очень важна! Но как редко она возникает... Как редко...

Утверждая, что без серьезного профессионального сценария невозможна мало-мальски заметная картина, я не хочу сказать, однако, что все дело т о л ь к о в драматургии. Не так давно я снялся в фильме «У нас на заводе», автором сценария и постановщиком которого был Леонид Агранович. Лента эта никому из ее создателей не принесла лавров. Но почему? Ведь в том, что написал с ц е н а р и с т Л. Агранович, при всей недоговоренности основных идей, мне многое нравилось. Меня задели и многие вопросы, которые поставил сценарист Л. Агранович — скажем, об отношении между молодыми рабочими, которым так недостает уважения к женщине и к самим себе, доброты, рыцарства, что ли; нашла во мне отклик и тревога по этому поводу старших — тревога того поколения, что прошло войну, строило свой завод, голодало и теперь боится, что молодые растратят доставшееся им наследство. Все это существенно, повторяю, и важно, наверное, для всех. Но эти идеи, вопросы в фильме р е ж и с с е р а Л. Аграновича вдруг куда-то исчезли. Акценты сместились, конфликты свелись к пустякам и надуманным препирательствам, проблемы съежились, как мяч, из которого выпустили воздух. Что же произошло? Тревога и волнения с ц е н а р и с т а Л. Аграновича не стали тревогой и волнениями р е ж и с с е р а Л. Аграновича? Как это ни невероятно звучит, но приходится именно так оценить то, что произошло со сценарием «У нас на заводе» на съемочной площадке. Печально, не правда ли? И странно...

Особенно плохо обстоит у нас дело со сценариями и фильмами о современниках, и прежде всего с публицистикой для экрана. Недавно появился фильм — поэма Константина Симонова «Чужого горя не бывает...». Произведение значительное, острое, до мельчайших подробностей точное. Но ведь это — хроникальная лента, фильм-документ. А где же игровые картины о страшной трагедии вьетнамского народа, о его удивительном мужестве? Где публицистические кинопроизведения о том, что волнует мир сегодня? Не составит труда по пальцам перечесть такие фильмы, а те из них, которые можно отнести к подлинному искусству,— и подавно...

У Пришвина есть прекрасная мысль: «Нет, о серьезных вещах нужно говорить во весь голос, избавившись от привычки создавать «улучшенную правду», где все, как в жизни, но в то же время нет ни интенсивности чувств, ни жизненности переживаний, ни живой любви, ни подлинных драм...»

В самом деле, коли нет в сценарии глубины, и простоты, и правды, то бесплодны усилия режиссера и актеров.

В нем, может быть, и будут правдивые черточки, но не будет правды обобщающей мысли, правды больших и сильных чувств.

Беседы за рабочим столом

Евгений Габрилович, 73

Андрей Зоркий

Для такого заглавия этой статьи-беседы, статьи-портрета есть два основания.

Сейчас 1973 год. Евгению Иосифовичу Габриловичу 73 года. Однако наш разговор не обращен «к тому, что прошло». Он коснется проблем, стоящих на острие времени.

Новое — вчера, сегодня и завтра

Е. Г. Область нашей работы, ее внутреннее наполнение настолько удалены от стороннего взора, что, верно, и не обсуждаются, не рассматриваются открыто. Отправные точки, общие установки общеизвестны. Но возмется ли кто-нибудь объяснить, как следует писать хороший киносценарий? Не знаю... Быть может, легче оберечь — как не писать плохой?

А. З. Ну, а если повести разговор об атмосфере творчества? Попытаться определить почву, на которой может родиться настоящая работа и, следовательно, хороший сценарий?

Е. Г. Я хочу сразу же сказать, что не представляю себе масштабных картин вне обстоятельств личной жизни героев — обстоятельств драматичных, сложных, казалось бы, извечных, но обязательно преломленных по-особому в людях современности. Современная кинокартина — это накал общественных страстей и в то же время накал страстей личных.

Я присутствовал при противоборстве «камерного» (более личностного) и «монументального» (более эпического) кинематографа, видел эволюцию направлений и принял участие в их воссоединении. Мною прожит, пережит и пройден спор неисправимых «камерников» и целеустремленных «монументалистов». Да, я сегодня могу сказать проверенно и убежденно, что к своим крупным работам, таким, как «Коммунист», «Ленин в Польше», «Твой современник», я подходил... я смог их написать, лишь опираясь на «камерный опыт» «Машеньки», «Мечты». Из многих наблюдений, раздумий над человеческими характерами, так или иначе высказанных в камерных, лирических сценариях, из многих вещей, составляющих, что ли, особенность моего взгляда на мир, я выводил и характеры Губановых и истории их жизни... Ведь Василий Губанов в «Коммунисте» это не только какая-то объективно существующая фигура — это Г у б а н о в и я. О каждом художественном характере, изображенном мною, я обязан говорить — это образ героя и моя сущность художника, они спаяны, слиты неразделимо. И, мне кажется, неудачи многих картин бывают связаны не с тем, что в них излишнее внимание уделено личному, а с тем, что сделаны они холодной рукой.

Степень накала определяет успех.

А. З. Очевидно, в драматургии «температура произведения» определяется не внешним драматизмом событий, не визуальной напряженностью экранной жизни. Согласитесь, что даже плохонький детектив — это пороховой погреб. Но извергает он холостой, холодно блещущий фейерверк — шутихи, петарды да бенгальский огонь.

Е. Г. Да, часто бывает, что внешне масштабная экранная история, казалось бы, разразившаяся по законам подлинной драмы, но вобравшая в себя все ранее нам известное, оставляет нас в равнодушии и покое.

Бывает, герои на экране страдают, проходят будто бы сквозь горнило суровых испытаний, даже седеют на наших глазах. Там, на экране, атомный котел страстей, а в зале — холод.

А. З. Значит, все это не истинная степень накала произведения. С чего же начинается этот истинный накал?

Е. Г. Думаю — с нового. Если повторить «Балладу о солдате» или «Девять дней одного года», если простодушно и как будто бы даже по-своему перепеть самую страстную, накаленную мыслями и чувствами современников драму, то это будет не повторение, а угасание и чаще — в реальной практике — порожний ход.

Взял ли кто-нибудь на себя труд подсчитать, сколько таких порожняков перегоняем мы по путям кинодраматургии?

Новое — это вовсе не календарно новая картина. Новое — новый характер, новый взгляд, новый конфликт, новая постановка вопроса, новая душа, излившаяся на экране.

В кинематографе действуют две силы.

Одна — усугубляет трафареты, убивает исследование и познание. Она опирается на выхолощенно знакомое, уповает на номинально важное, холодно слагает известные композиции. И на этом пути мы не встречаем удач, свершений и открытий.

Другая — устремлена к познанию неизвестного, к художественному выражению несказанного, к яростному отмежеванию от трафаретного, к глубинному сосредоточению в новом замысле, в новом пласте исследования. На этом пути нет готовой рецептуры, нет беспроигрышной лотереи. Но именно отсюда мы черпаем самое ценное в кинематографе.

Существует некий общий взгляд на нашего современника. Общее представление о нем. Существует сумма черт, характеризующая т и п такого героя. Но, странно, когда мы начинаем тщательно и как будто верно переносить на экран именно этот общий взгляд, мы получаем одни и те же портреты. Десятый, сотый, тысячный — бледнеющий, стирающийся оттиск.

Евгений Габрилович

Хроника одного открытия

Здесь необходимо сделать первое отступление от диалога с Евгением Габриловичем.

О «Коммунисте» написаны десятки исследований и статей. Но сейчас, именно на этом повороте разговора, я хочу напомнить о том, как возникал и формировался замысел киносценария. Сам драматург некогда подробно рассказывал об этом в книге «О том, что прошло». Добавим сегодня к этому рассказу наши собственные наблюдения.

Итак, начало — государственный заказ, сформулированное в самых общих словах предложение написать сценарий к сорокалетию Советского государства. И первый отклик драматурга:

«Я сразу же обратился к мысли написать для экрана биографию человека моего поколения, отобразив в ней коренные этапы, начиная с победы Октябрьской революции и до наших дней».

Подобная идея (в самом общем ее абрисе)

не раз возникала и осуществлялась в нашем кинематографе. На экран и переносился... абрис времени и торопливая канва биографии киногероя.

Стало быть, прежде всего Габрилович убеждается, что почти невозможно «связать с историей жизни одного героя всю громаду исторических событий». И возникает решение — «ограничить задачу показом времен гражданской войны».

«Но сколько мы (вместе с Ю. Райзманом.— *А. З.*) ни трудились, как ни пытались в источниках, книгах, в своей фантазии отыскать что-то новое, еще ни разу не сказанное о коммунисте тех лет, все получалось лишь повторением виденного с экрана. Кони, взрывы, тачанки... Герой — командир».

Заметим от себя, что уже на этих, самых первых витках вокруг замысла «Коммуниста» Габрилович счастливо избегает соблазна написать добрый десяток, другой «дежурных» сценариев, отражающих тему гражданской. Ведь не всегда и не всякого сценариста останавливают знакомые «кони, взрывы, тачанки». И не потому ли во множестве случаев н о в о е сводится лишь к новой записи «поиному расставленного» старого сюжета?

И. А. Пырьев, тогдашний директор «Мосфильма», показывает будущим авторам «Коммуниста» статью из «Нового мира» — о первых годах строительства Шатурской электростанции.

«Внезапно мне стало ясно, что если фильм и нужно делать о годах гражданской войны, то это вовсе не значит, что его следует делать о войне. Речь ведь могла идти вот о такой, чуть ли не первой советской стройке. Об этом наше кино еще никогда не рассказывало. Для экрана это был новый, свежий, необыкновенно важный и удивительный материал».

Итак, найден новый для кинематографа материал. Намечен в самых общих штрихах новый поворот темы. Но не будем (как бы не ведая еще о той Шатуре, что возникнет перед нами в «Коммунисте») преувеличивать значение сделанного на этой ступени открытия. Да, самый поворот от тематики гражданской войны, взятой с батальных позиций, к фильму о гражданской войне, взятому с позиции стройки, очень существен для замысла «Коммуниста». Но это еще, конечно, не «Коммунист», еще отсутствуют какие-то важнейшие элементы будущего фильма. Заметим: когда замысел сценариста останавливается на полпути, н о в о е зачастую низводится лишь до н о в и з н ы или даже скромнее — до... с в е ж е с т и материала. Можно припомнить немало фильмов (о гражданской войне или о современности), снятых в подобной, «свежей транскрипции». Впрочем, припомнить-то их как раз трудно, в памяти удержался не накал страстей, а только холодок свежести.

«Итак, мы решили делать фильм о Шатуре. Прежде всего встал вопрос о герое...»

Первоначальная идея: герой — р у к о в о д и т е л ь с т р о й к и. Изучение материала. Наброски. И разочарование: «странное дело, чем дальше шел сценарий, тем все больше мы узнавали в нашем герое (за исключением некоторых, правда, весьма разительных черточек, свойственных именно этому периоду жизни Советского государства) руководителя всех времен и периодов. Тот же характер, те же проблемы, те же трудности».

Стало быть, первый выбор героя неудачен. Авторов не устраивает стереотипность персонажа. Но поскольку рядом с «хроникой открытия» мы ведем и «хронику повторяемости», заметим, что драматургов, к сожалению, далеко не всегда останавливает заведомая знакомость героев. Здесь словно бы действует следующее соображение: если уже найден новый материал (Шатура, тыл гражданской), киногероев в него можно приглашать вполне знакомых. Обживутся! И, дай бог, сами собой проявятся, развернутся к зрителю какими-то новыми гранями. Берется в расчет значительность общественной функции героя, а не вероятная его художественная значимость в картине. И н о в о е тогда обретает лишь оттенки внешнего несходства при внутреннем единообразии.

Еще одна попытка. «...После долгой работы пришла мысль взять в герои бригадира или десятника, или же просто (следуя испытанным рецептам) отличного рабочего-передовика. Од-

нако и тут не получалось ничего интересного; все сводилось к конфликтам, напомнившим (правда, бедней, неустроенней, суматошней) конфликты, которые сопутствовали бригадирам и рабочим-передовикам во множестве фильмов, рассказывавших о любом строительстве, имевшем место в любой год в течение сорока лет».

Отметим, что даже такой резкий перепад — от начальника стройки до рядового рабочего — ничего нового не дает сценаристу. Да, перемена значительности функции героя в сюжете сама по себе не прибавляет характеру художественной значимости. И вновь рассматриваемые сценаристом персонажи еще работают на стройке фильма вхолостую, не задевая самых главных пружин будущей картины.

«Вот тут-то и натолкнулись мы на материал о работе кладовщиков на Шатуре, о кладовых с кирпичом, железом, селедками, чечевицей и т. д. Попались нам эти материалы в тогдашней шатурской газете, и речь там велась больше о хищениях и растратах в таких кладовых, нежели, конечно, о героизме. О героизме на поприще кладового хозяйства не было и намека, как нет его, кажется, и по сей час».

Итак, после огромного отрезка пройденного пути (мы, конечно, чрезвычайно спрямили его траекторию), находясь непосредственно в точке у ж е случившегося, но е щ е не осмысленного, не осознанного попадания (стройка Шатуры — кладовщики), авторы, как им кажется, далее всего от решения замысла, чем когда-либо. Все сейчас имеет вид полной противоположности «Коммунисту». Но авторам осталось сделать всего один шаг, который даст им и тему, и героя, и сюжет, и главную идею фильма.

«Между тем материалы убедительно свидетельствовали о том, какое огромное, решающее значение имело в те годы снабжение строительства: будь то кирпич или селедка. Вопросы снабжения, были, пожалуй, основными... решающими были хлеб, гвозди, доски, крупа».

«И с т а л о в д р у г о ч е в и д н ы м, ч т о, с д е л а в г е р о е м к а р т и н ы к л а д о в щ и к а, м ы т е м с а м ы м п р о н и к н е м, т а к с к а з а т ь, в с а м ы й н е р в с т р о й к и, к о с н е м с я с л о ж н о й и в а ж н о й т е м ы, к о т о р а я о т к р о е т с ю ж е т н у ю с х е м у, д а л е к у ю о т п р о т о р е н н ы х п у т е й. Т а к п о я в и л с я г е р о й - к л а д о в щ и к».

«И как только явилась такая мысль, все сразу, как это часто бывает в безмерных муках и поисках, пошло, как по маслу. Все сцены ложились как бы сами собой, не стало ни натуги, ни напряжения, даже диалоги пошли ловко и быстро. ...Сразу вырос весь наш Губанов — с начала и до конца».

В книге «О том, что прошло» подробно рассказано и о том, как находились и разрабатывались основные сюжетные линии сценария, как определялись (сначала очень приблизительно), претерпевали удивительные метаморфозы по пути к своей неповторимости и значимости характеры Анюты, Федора, Дениса. В книге прослежена хроника многих принципиальнейших уточнений уже сложившегося в главном замысла «Коммуниста». Скажем, решение вовсе не показывать ни одного эпизода гражданской войны — был иной вариант, когда Денис вместе с вагоном продовольствия попадал в плен, сначала к белым, а потом к красным. «Художественное сличение двух армий» («перепев общеизвестного» , как замечает сценарист) не состоялось. Зато в фильме возникла неповторимая атмосфера суровости стройки, тот запах гари прифронтовой полосы, который полыхнет потом страшным зрелищем горящей Шатуры, высветит обжигающим пламенем жизнь Василия Губанова, его любовь, его труд, его смерть.

И всякий раз поиск сценариста имеет определеннейший вектор — к новому, к открываемому в самой жизни, к неведомому в кинематографе. «Эти сцены были отброшены: они походили на что-то уж очень привычное и часто виденное»; «однако здесь было что-то сахарное, и мы отбросили эту мысль»; «после того, как сцены с кулаками были уже написаны, я отказался от них»; «вскоре стало понятно,— как ни верти, а характер останется тривиа-

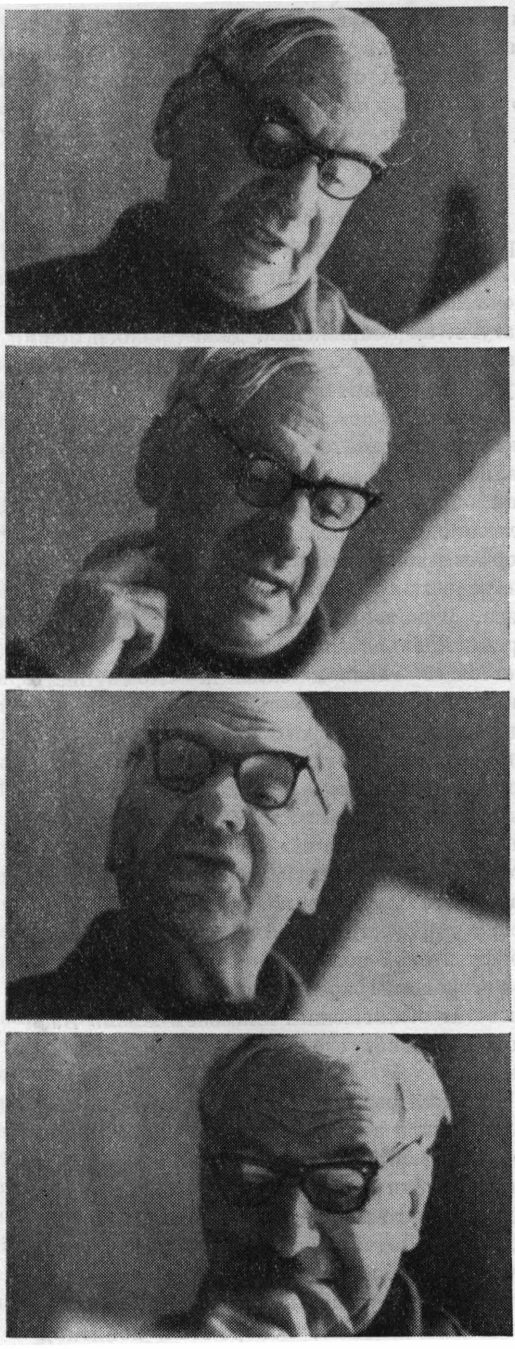


Фото режиссера Г. Панфилова

альным... итак, мы убрали песни и пляски и этим подбавили гари» — подобными, «отсекающими» фразами, «отсекающими» действиями наполнена работа Габриловича.

«Отсекаю лишнее» — говорил Роден. С этого начинается созидание.

А там, где Габрилович-драматург строит, где закладывается сюжетный каркас, система образов, пластика будущего фильма, мы наблюдаем ту же, напряженнейшую и беспощадную к любым «полурешениям» и «полуоткрытиям» работу.

И если бы мы прошли по всем вариантам, всем ступеням, всем виткам выращивания сценария, то убедились бы в том, что драматургом отброшены десятки возможных картин, десятки, казалось бы, приемлемых характеров для того, чтобы написать один-единственный сценарий. Сценарий «Коммуниста».

Переоценка ценностей?

А. З. Евгений Иосифович, в теоретических главах вашей книги «О том, что прошло» высказывались мысли о новых тенденциях развития кинодраматургии, о связи экрана и литературы, о слове в кинематографе, о закадровом и авторском голосе... В этом новом пласте кинематографической выразительности вы усматривали будущее кинодраматургии. Прошли годы. Кинематографом прожито почти десятилетие. Вами написаны новые сценарии «В огне брода нет», «Начало», «Монолог». Как вы считаете: во всем ли подтвердились ваши предположения?

Е. Г. А вы — как?

А. З. Я считаю — нет.

Е. Г. В чем же вы это усматриваете?

А. З. Во-первых, в том, что направление авторского, писательского кинематографа и сегодня остается лишь одним из направлений экранного искусства. Закадровый голос, услышанные нами внутренние монологи героев или раздумья автора, мысль, «озвученная», ставшая голосом фильма,— все это выразительные средства, стоящие и сегодня в ряду иных возможностей кинематографа. Во-вторых, в ваших же собственных новых

киносценариях использованы совсем другие драматургические компоненты. Скажем, рисунки Тани Теткиной, пластика, которая становится выражением именно внутреннего мира, сущности героини.

В сценарии «Ленин в Польше», претворяя на практике творческие убеждения, вы избрали необычную, очень интересную, опирающуюся именно на слово форму фильма-монолога. Но в другом, более позднем сценарии — «Монолог» — исповедь героя, его сокровенный монолог выражен совсем по-иному, высказан не словом.

Е. Г. Что же, то, что вы говорите, справедливо.

Какую бы поправку я внес сегодня в некогда высказанные соображения? Упомянутые вами формы, приемы сценарного письма в определенную пору были совершенно новыми, мало исследованными. Явившись на экран в работах кинематографистов, они заметно обогатили поэтику кинематографа. Но, очевидно, ни одно творческое направление в искусстве не должно да и просто не в состоянии обретать характер универсальности, единственности. Язык кинематографа не канонизируется, а непрерывно развивается. И с годами я пришел к довольно простой мысли: не надо принимать то, что свойственно тебе как художнику, за непременный закон в искусстве.

Наконец, очень существенно и другое. Художественным открытием в драматургии (как бы ни был хорош и нов прием или метод исследования) всегда, в конечном счете, становится характер, герой, человеческая судьба, осмысленные во времени. То есть будущие открытия скрыты в самой жизни, а не в приемах нашего ремесла.

А. З. Здесь стоит, быть может, вспомнить о вашем кинематографическом опыте последних лет?

Е. Г. Так получилось, что, закончив с Ю. Я. Райзманом фильм «Твой современник», я прервал работу со своими сверстниками и в течение нескольких лет делил кинематографический хлеб с молодыми режиссерами.

Меня привлек новый строй художественных восприятий, интересов, которые несет в себе молодое поколение. Новые средства пластики, манера кинематографического письма, стиль повествования, пожалуй, незнакомый мне по прежним работам.

С Глебом Панфиловым сделали мы картины «В огне брода нет» и «Начало». И следующий свой сценарий «Монолог» я также отдал молодому ленинградскому режиссеру Илье Авербаху. Хотя тема «Монолога» сродни людям моего поколения, но, наверное, при соприкосновении разных опытов жизни может возникнуть некая искра, по-иному освещающая самый рассказ.

Сценарий «Монолог» является для меня вещью особой. Если хотите, это мое представление о собственной жизни. Речь идет не об автобиографии, не о внешнем сходстве фактов. Но внутренне этот человек, герой сценария Никодим Сретенский, связан со мной многими неразрывными нитями.

В «Монологе» мне хотелось показать, как человек, проживший долгую сложную жизнь, достигший определенного авторитета и — более того — в какой-то момент сумевший очень круто повернуть, сойти с магнитного поля привычек и, поступившись достаточно высоким положением, вновь, второй раз ступить в «ту же реку», вернуться к юношеской идее, к давней своей научной гипотезе, доказать ее, совершив крупное открытие... как этот человек оказывается беспомощным, не защищенным ни возрастом, ни опытом, ни мудростью перед самыми простыми житейскими вопросами, связанными с судьбой дочери, внучки. В этом двойственном опыте человеческой жизни мне видится серьезный смысл.

В этом сценарии тоже несколько прослеживаемых пластов. В нем как бы три слоя. Собственно, действие — история жизни Никодима Сретенского. Затем его юношеское воспоминание — каток рядом с гимназией и старым дубом и странная «вечная девочка», которая кружится на льду. И, наконец, солдатики. Они тоже не раз появляются на экране вместе с нарастающей мелодией флейты, кларнета, скрипок, виолончелей — оркестра. Они маршируют, стреляют, скачут на

конях, их несут на госпитальных носилках... Это повторяется несколько раз — то простенькой мелодией, то громовым аккордом врывается тема солдатиков в повествование о жизни Никодима Сретенского.

Понимать новую поступь, новую манеру

А. З. Евгений Иосифович, вот вы сказали «я решил попробовать молодую режиссуру», сказали «возникает искра», сказали «новые средства пластики»... Все же расшифруйте: вы стали писать несколько по-иному? Или ваши сценарии по-другому снимают молодые режиссеры? Что изменилось?

Е. Г. Я и сам не знаю. Мне очень трудно ответить... Понимаете, в Теткиной Тане из картины «В огне брода нет» появилось нечто такое... О н а — с т р а н н а я. И Паша Строганова в «Начале» — тоже странная.

Вот это, наверное,— странность, многосложность, замеченные в обычном, казалось, много раз виденном.

Были Машенька и Алеша, Наташа из «Урока жизни», Губанов и Анюта из «Коммуниста». Это люди разные, всякий раз по-своему, мучительно найденные мною и со мной навсегда сроднившиеся, мне бесконечно дорогие, но сегодня, на экране... быстро окидываемые взором, ясные и уже легко объяснимые.

В «Твоем современнике» есть эпизодический персонаж Зойка. Многим, почти всем она кажется отрицательной. А мне — крайне положительной, и я говорю себе: вот на таких Зойках держится жизнь. В нашем сюжете она как будто только «ищет кавалеров», это внешне, а внутренне — безумно жаждет счастья, любви, семьи. Та же доминанта, по сути, и в характере Паши Строгановой. Но если Зойка всеми ногами стоит на бытовой реальности, то у Паши это преломляется странно, ее история соединена с Жанной д'Арк, именно через Жанну и возникает у героини поразительная возможность самовыражения...

Я не хочу сказать, что люди, чьи образы мне приходилось писать в последние годы, совсем иные, отделенные какой-то пропастью от героев прежних. Нет. И в Тане Теткиной, скажем, можно узнать черты Губанова. Она дорога мне той же неулыбчивостью, одержимостью, яростностью, неистовой, грозной преданностью революции. В ней, в ее любви отразилось по-своему что-то и от Машеньки. Близкие люди. Но, быть может, стало сложнее и многограннее именно наше видение и осмысление их жизней.

А. З. Это усложнение наступает, очевидно, от освоенности, отработанности определенного пласта жизни, характеров? Ведь действительно, и сегодня растрогаешь, но уже никого не удивишь удивительной Машенькой из тридцатых-сороковых годов?

Е. Г. Да, рассказанное нет смысла повторять. Тогда элементарной констатацией подменится самое важное и ценное в искусстве — и с с л е д о в а н и е.

К тому же, если мы неустанно повторяем извечные (и справедливые!) слова о том, что люди стали культурнее, выросли, что усложнился, стал требовательнее зрительский интерес, то, очевидно, и мы должны как-то двинуться этому навстречу, не правда ли?

У нас существует излишняя боязнь новых приемов, новых углублений в мир человека. Мы бываем консервативны. Нам кажется хорошим только то, что принято и признано... А мне все приходит на ум: случись такое, и Лев Толстой с е г о д н я бы писал ту же «Войну и мир», он написал бы ее гениально, но п о - д р у г о м у. Это очень важно представить и почувствовать.

Надо смотреть на мир не застывшим взором. Искать новую поступь. Новую манеру.

Мне, например, очень интересны некоторые грузинские картины последних лет. В них люди увидены в неожиданном, нетривиальном ракурсе, многое свежо подмечено в мыслях, поступках, чувствах. По-моему, прекрасная картина «Жил певчий дрозд». Какой знакомый нам всем каждодневнейший срез жизни и какое тонкое, глубокое, умное, высоконравственное из него извлечение!

Нужно оставаться на почве реальности, но неустанно искать нечто по-новому, иными гранями освещающее жизнь. Думаю, что творчество и есть именно такой поиск.

Для меня с этого начинался «Коммунист». С этого начинался «Твой современник». И теперь, как бы заканчивая трилогию, я хочу написать новую вещь. В центре сценария будет, вероятно, женщина. Инструктор областного комитета партии. Она непрерывно ездит по району, решая множество самых разных дел. Работа труднейшая, накаленная. Ситуации нередко возникают обоюдоострые. Правильность или неправильность поступков героини не сразу ясна. И следуя своему правилу, я намерен провести героиню не только через напряженные общественные коллизии, но и через сложную личную драму.

А. З. Будет ли сценарий связан биографически с «Коммунистом» и «Твоим современником»?

Е. Г. Возможно.

Несколько замечаний к актерской дискуссии

...Я рассказал Габриловичу план этого номера журнала. В нем печатается несколько актерских выступлений. Будет предъявлен счет сценаристам. Будет воздвигнута рядом лаборатория мастера кинодраматургии. Возникнет некий баланс и некое динамическое противостояние. Актеры справедливо критикуют сценаристов. Но и сценаристы, учитывая и правильно воспринимая критику, творчеством отвечают на слова актеров.

Евгений Иосифович, выслушивая меня, согласно кивал, давая, видимо, понять, что он по достоинству оценивает стратегический замысел редакции.

А я вспоминал прекрасные актерские работы, созданные по его сценариям.

В самом деле, сколько необыкновенных открытий, сколько образов, оказавшихся, быть может, самыми яркими, вершинными в творчестве многих актеров. Машенька — Караваева, Алеша — Михаил Кузнецов, Кузьма — Консовский и Лена — Окуневская в «Последней ночи», Кузьмина, Раневская и Плятт в «Мечте», Калинина в «Уроке жизни», Урбанский и Павлова в «Коммунисте», Плотников и Владимиров в «Твоем современнике», Чурикова и Глузский в «В огне брода нет»...

— Знаете, что я могу по этому поводу сказать,— начал Евгений Иосифович.— Во многих сценариях (в том числе и моих) есть поток, где сливаются проза, диалог, авторские размышления по поводу того или иного события... Но часто мы забываем об актерской роли в сценарии. Бывает и так: существует в сценарии образ героя, даже неплохо написанный, но это... неудачная роль. Недостаточно продуманы слова. Не найдены детали, которые помогают исполнителю выразить образ. Претензии актеров к нам серьезны.

Я всегда советую молодым сценаристам (и сам поступаю так) — надо из написанного окончательно сценария вычленить по отдельности все роли и тщательнейше проверить их — на слух, на глаз, на собственную самодеятельную авторскую игру. И, сделав это, надо роли еще и еще раз отшлифовать.

(Зазвонил телефон. Габрилович поднялся, перешел в другую комнату разговаривать. Вернувшись, продолжал.)

Да, претензии серьезны. Но в то же время надо вколоть и актерам, которые нередко бывают очень невнимательны к ролям, спешат на съемках, работают поверхностно, начинают плести отсебятину. Претензии взаимны.

Разумеется, я говорю сейчас о написанных ролях, а не о тех печальных случаях, когда актеру просто нечего играть.

— Что привычнее и легче вам в работе над сценарием: не думать о будущем исполнителе или писать на определенного актера?

— Это всегда по-разному. Бывает «да», бывает «нет»... Лишь бы не было «против». Роль Машеньки писалась на Караваеву. В «Мечте» мы заранее имели в виду Раневскую и Кузьмину.

Райзман мне много раз говорил, что, работая со мной, он уже работает с актерами — это для него как бы наилучший, удобнейший и определяющий момент. Но вот Урбанский — Губанов был найден уже после того, как окончательно был завершен сценарий.

Обе ленинские роли были написаны для Штрауха.

Таню Теткину я писал, не имея в виду Чурикову, а Паша Строганова была уже написана именно для нее.

Словом, бывает и так и этак. А бывает... Вот, работая над образом Никодима Сретенского в «Монологе», я видел перед собой совершенно определенного актера. Выбор режиссера был для меня полной неожиданностью. Но я никогда не вмешиваюсь в распределение ролей.

Хочу сказать еще об одном. Я очень хорошо понимаю справедливые обиды прекрасных актеров, нередко оказывающихся в досадном бессмысленном простое. Но думаю, что надо с известной осторожностью относиться к призывам писать специальные роли в расчете на известную и яркую актерскую индивидуальность Все-таки в сценарном творчестве надо начинать от другого — находить характер, человеческую индивидуальность, а уж затем, быть может, соединять, сливать с ней индивидуальность актерскую. Думаю, что драматург, сценарист, который отталкивается все время от определенных актеров (а не от характеров), ограничивает область творчества штампом собственного восприятия актера.

Лаборатория. Уроки и арабески

Габрилович обронил фразу. Отрывистую. Неясную. Словно бы не имеющую начала. Да, она и начиналась с «то есть». На мой вопрос о том, какой сценарий он собирается сейчас писать, Евгений Иосифович (пожевав кисло губами, поискав мучительно что-то на потолке, обронив неопределенно «одна вещь...»), так и ответил:

— То есть договор заключен, но я не знаю, как ее писать.

По-моему, сказано великолепно! Пусть рухнут по этому случаю на неведомой мне киностудии потолки в редакторских комнатах, пусть перевернется вверх дном постная доктрина, полагающая, что сценарная заявка это ясное и точное изложение замысла, первый вариант сценария — это претворение, а второй и третий — нарастающее улучшение...

И дело не в том, что Евгений Габрилович может позволить себе так сказать. Дело в том, что так, очевидно, нужно говорить во множестве случаев.

Иначе не то что «третьи варианты», но и «заявки» были бы сплошь и рядом выдающимися и эпохальными произведениями.

«...Итак, тему я нашел в Риме, но сюжета никак не мог сложить, и погоня за ним не оставляла меня ни на миг в этой лазурной поездке...»

«В Венеции лежа ночью... я нашел наконец искомый сюжет...»

«... но все это начисто развалилось уже в Болонье».

«В Перудже — Умбрия — я построил другой сюжет...»

«...однако и он распался в прах во Флоренции, во время осмотра Крытого рынка...»

«И только уже после Неаполя и Помпеи, на Капри... пришло мне на ум все сразу — и люди, и обстоятельства, и сюжет».

Все это пишет Габрилович в книге «О том что прошло». И заканчивает так:

«Вещь о тридцатом годе я так и не написал. Теперь уже навсегда, но наш приятель Степанов (о нем сценарист и размышлял в Италии.— *А. З.*) стал первым чувством того, что стало впоследствии «Коммунистом».

●

— Когда вы начинаете писать сценарий? На какой стадии ясности замысла, образов, композиции?

— Самое опасное — долго пребывать в маниловском состоянии. Самое опасное — научиться обстоятельно и гладко рассказывать, как и о чем ты собираешься писать. Пока ты не взял перо в руки, все рассуждения не имеют силы. Реально начинает работаться, когда вещь уже дышит на листах рукописи.

Раньше я делал подробный поэпизодный план и даже учил этому вас во ВГИКе. Но, очевидно, все это очень спорные и сугубо индивидуальные правила. У меня лично за письменным столом все очень меняется. Иногда вдруг появляется необходимость таких действий, о которых ты и не подозревал.

Я пишу с огромным количеством чернови-

ков. Сразу — не умею. Конечно, существует основная схема. Но, знаете, оказывается р у к а лучше знает своеобразие моего письма, чем я сам. Я часто с изумлением ловлю: сама рука пишет, и без предварительных схем, наметок получается т о, ч т о н у ж н о. А когда завершаешь сценарий, такое ощущение, что написал именно так, как хотел. Но потом начинают работать редакторы. Водят своей рукой.

— Вы пишете каждый день?

— Стараюсь — каждый день. И только с утра. Вечером не могу.

●

...В давние вгиковские дни Габрилович нередко повторял нам, строго и даже тревожно поблескивая очками: «Помните, братцы, счетчик включен. Нет никакой студенческой скамьи. Это уже работа, ваша жизнь в кинематографе. Счетчик отсчитывает». Мы переставали грызть яблоки и тревожно задумывались. А иногда я вспоминал Машеньку, звездную ночь, далекий пригород, такси, и то, как она украдкой поглядывает на лихорадочный счетчик. Я вспоминал «Мечту» и «Последнюю ночь», «Два бойца» и «Человек № 217».

Счетчик Габриловича был давно и точно включен...

●

— Нет, в прошлый раз я сказал не совсем точно. Рука рукою, но о с н о в ы п л а н а, конечно, существуют.

Знаете, при всей разбросанности и неумении установить строгий распорядок работы у меня есть... огромное количество записей всевозможных ситуаций, характеров, наблюдений.

Эти записные книжки я начал вести со времен коллективизации еще журналистом, корреспондентом «Правды», «Известий». С ними прошел через войну и продолжаю вести сейчас.

Сюжеты не записываются мною. Нет, это штрихи столкновений, конфликтов, каких-то любопытных жизненных обстоятельств, которые могут вырасти в ходы сценария. Я нередко перечитываю записи разных лет, и многое в них мне нравится. Многое кажется свежим, никак еще не отработанным — хочется этим немедленно воспользоваться! Но ты уже в работе, обдумываешь или пишешь сценарий. И начинаешь работать не из прежнего запаса, а из чего-то нового, нахлынувшего.

Вот, например, история с «Твоим современником». В записной книжке было помечено: м о л о д о й и н ж е н е р вступает в конфликт по поводу проекта большого строительства. Затем возникло несколько иное: н а ч а л ь н и к с т р о и т е л ь с т в а в определенный момент выступает против осуществляемого им проекта. Это уже острее, да и весомее, не правда ли? Но затем все еще более усложняется: будущий герой сценария н а ч а л ь н и к с т р о й к и выступает п р о т и в с о б с т в е н н о г о п р о е к т а, который он же и осуществляет. Острое конфликтное начало — стремление опровергнуть, сломать старое и вместе с тем... свое, то, за что ты несешь и полную меру ответственности — сосредоточено в одном человеке. Вот когда т а к и м был увиден главный герой будущего сценария, только тогда мы начали собирать материал.

Значит, конфликт сценария «Твой современник», во всяком случае, его главное ядро, был взят... из головы.

Я только прошу заметить, что «из головы». не означает... из пустого места. «Из головы» — это сложные наслоения услышанного, увиденного, прочитанного и продуманного.

Сначала Губанов-сын был в моем представлении строителем гидростанции. Затем начальником стройки большого химического комбината.

Зная лишь общую схему конфликта, мы с Райзманом (как позже Губанов с Ниточкиным) пошли по министерствам. Сначала советовались в министерстве, ведающем гидростанциями, затем — химической промышленностью, потом консультировались в Госплане. О чем же мы разговаривали в руководящих инстанциях? Мы не просили командировок «на материал», пока что не собирались на строящиеся объекты и не записывали в блокноты имена и биографии известных командиров производства. Мы, если так можно сказать,

«поверяли алгеброй гармонию», искали подтверждение реальности самой первоосновы замысла: начальник огромного строительства, находящегося в самом развороте, выступает против собственного проекта, требует остановить работы. Возможно ли такое?.. И вот в Госплане СССР один из ответственных работников, услышав наш сюжет, сказал: «есть нечто подобное!» И он изложил нам одну историю. Она была из области нефтяного строительства и была, кажется, очень-очень далека от предполагаемого сюжета. И все же это был случившийся в жизни, прожитый реальными людьми, накаленный человеческими и производственными страстями эпизод, б л и з к и й духу нашей будущей киноистории, б л и з к и й характеру младшего Губанова.

Любопытно! Товарищ из Госплана набросал нам, так сказать, технологическую, производственную схему сюжета. Более того, он нарисовал схему возможного движения дела по инстанциям (во время будущей поездки Губанова и Ниточкина в Москву) и даже вычертил сетку возможных заседаний и совещаний, решавших судьбу стройки и нового проекта. Нам повезло. Это так важно вовремя встретить человека, который вводит фантазию в русло реальности, фактов и непреложной практики.

А затем начались осложнения: как вложить в образ Губанова-сына то, что волнует всех? Это — существование героя в остром конфликте и неповторимые особенности его характера, и непростая личная судьба, и семейные сложности. Ведь вместе с Губановым-сыном в будущий фильм, названный «Твой современник», должна была вступить новая в сравнении с «Коммунистом» жизненная сфера.

●

— Евгений Иосифович, этот разговор безусловно адресован и м о л о д ы м с ц е н а р и с т а м, которые начинают работу в кинематографе. Ими написаны первые сценарии. Их первые фильмы проанализированы критикой. Их многому учат. Им известны все установки. Они знают сценарную литературу и наверняка читали ваше исследование «О киносценарии». И тем не менее хороший киносценарий — по-прежнему редкость. Молодых драматургов, нашедших свое кинематографическое имя, то есть последовательно, своеобразно и заметно работающих в кино,— единицы.

— Знаете, по-моему, с ч е г о все начинается? Почему-то считается, что если ты написал один хороший сценарий, т ы м о ж е ш ь в с е — писать о любой сфере жизни, о любой отрасли, изображать любых героев, трудиться во всех жанрах. (Такое же убеждение, впрочем, распространяется и на режиссеров.) Кинематографиста приглашают на студию и говорят: «Вы только что написали такой прекрасный сценарий, вы на коне, скачите «туда-то», осмотритесь, и все обязательно получится».

А получается плохо.

Я вовсе не хочу выглядеть догматиком. И если человеку удается, не переводя дыхания, написать исторический сценарий, затем экранизировать классический роман, потом обозреть жизнь сегодняшней деревни, потом воспеть подвиг героини на войне, затем жизнь молодых рабочих в далеком азиатском городе, то... слава богу! Лишь бы удавалось!

Мне и самому не раз приходилось обращаться к совершенно новым для себя темам. Художник со временем меняется, он сам в себе открывает новые и новые увлеченности. Вспомните хотя бы, каким поворотным событием стало для М. И. Ромма обращение к совершенно новому материалу в фильме «Девять дней одного года».

Да, все это так. Но здесь не случайно были произнесены и такие слова: «художник м е н я е т с я», «новые у в л е ч е н н о с т и».

Не менее важно помнить и о другом. Сценарист (не ремесленник, не поденщик) — это, простите за прозаичность определения, н е к и й о б ъ е м, в котором живут, существуют определенные образы, персонажи, жизненные ситуации, по-своему преломленные и увиденные. Это индивидуальность. В одной области ее возможности безграничны, в другой же чрезвычайно узки. И когда человек берется не за свое дело кажущаяся полезность работы (актуальность темы, внешний

масштаб замысла) оборачивается срывами, казусами. Это чрезвычайно важно учитывать и в руководстве сценарным делом. И, мне думается, в идеале творческое руководство сценарным цехом — это тщательнейшее продумывание, прикидка, учет тем, образов, сюжетов, которые близки всякий раз именно этому автору. А затем — соединение кинодраматурга и режиссера не волею случая, а разума — выявлением той творческой совместимости, которая дает рывок вещи.

Я мог бы, разумеется, вспомнить немало примеров, когда кинематографист, впавший в самозаблуждение или неверно сориентированный, писал сценарии и ставил фильмы намного ниже собственных возможностей. Но в этом достаточно щепетильном разговоре лучше сослаться на собственный опыт.

Обо мне порой судят только по картинам, которые мне удались. А вот почему не удались другие, которых тоже было немало? Писал ли я для режиссеров, творчески далеких от меня? Не умел, не мог, был не в состоянии увидеть материал сквозь собственный душевный мир? Наверное... Иными словами: как только я пытался работать вне своих симпатий в искусстве, вне круга своих образов, мыслей, у меня не получалось.

И когда мы говорим о том, что художник в работе над сценарием должен обнаружить знание жизни, умение строить конфликт, писать диалог и т. д., стоит всегда добавлять к этому: надо уметь в сценарии найти свое и себя — вот тогда получится. Иначе будет холодно. Будет искусственное искусство.

Изучать жизнь, разумеется, необходимо. Но как раз для придумывания сценария сам по себе, поставленный во главу угла, выезд на материал ничего существенного не дает. Мне, по крайней мере.

Я всегда сначала решаю, кто мой герой, чем он мне близок, и после этого, вот с таким героем в сердце выезжаю на материал. В моем воображении существуют уже и какие-то сюжетные обстоятельства, характерные именно для моего героя. Вот тогда материал помогает.

— Мы часто говорим,— продолжал Габрилович,— что сценарии — литература. Но, чтобы это было правдой, надо, действительно, писать так, как пишешь литературное произведение. Работа над литературным стилем сценария это и совершенствование кинематографических возможностей произведения. Ведь говорилось уже не раз о том, что подлинно художественная литература предлагает экрану богатейшие средства пластической, зрелищной выразительности.

После кинематографа должно оставаться и литературное наследство.

Я убежден, что со временем именно так и будет. Но только в самое последнее время, в особенности, работая над «Монологом», я старался писать так, чтобы сценарий имел право называться художественной прозой. Теперь я намерен лучшие свои сценарии переписать по-новому, как литературно-кинематографические произведения. Сценарием «Монолог» хочу завершить книгу «Четвертая четверть», которую сейчас готовлю для публикации в вашем журнале.

●

— Евгений Иосифович, мне хотелось задать вопрос, относящийся именно к вашей книге воспоминаний. Прошлое в ней предстает столь явственно, с такой конкретностью обстановки, деталей, мельчайших штрихов, фраз, невзначай оброненных случайным прохожим, что невольно поражаешься. Можно ли, скажем, запомнить, как занимался рассвет в один из бесчисленных дней войны, как выходило облачко, куда была отброшена обгорелая доска. Что это — абсолютная память, скрупулезное оживление дневниковых записей или все же литературная проза, о которой вы только что упомянули, хитросплетенная с записными книжками? Ваш метод письма этих воспоминаний? Скажем, при всей достоверности фигуры сержанта Крайкова трудно поверить во многие совпадения, встречи, в подобную пересекаемость военных биографий солдата и фронтового журналиста.

— Я понял вас. Видите ли, конечно, в точности такого, как у меня, сержанта Крайкова, в точности такой биографии, наверное, не

существовало. Во всяком случае, именно этого человека я на войне не встречал. Но реален ли этот герой «Третьей четверти»? Думаю, что да! Крайков собран мной из многих людей, встреченных на дорогах войны. В нем отразилось мое представление о душевном строе, и жизненной философии, и нравственном самосознании солдата Великой Отечественной. И я думаю: то, что я показал в Крайкове — п р а в д а.

Теперь о вашем вопросе. Я начинал в 20-е годы, когда в литературе очень силен был дух мистификации, когда какой-нибудь желторотый пиит, глазом не моргнув, выдавал свои стихи за стихи старых персидских поэтов или немецких романтиков. И э т о во мне осталось!.. Но с годами из литературного озорства, чистой игры воображения это перелилось, усложнившись, трансформировавшись, изменившись почти до неузнаваемости, в некие творческие принципы.

Некая сумма фактов неадекватна глубине художественной правды — в этом я убежден. В работе над масштабными и чрезвычайно сложными по историческому материалу сценариями, в пору сбора и осмысления материала я не раз убеждался и в том, что свидетельство очевидца, казалось бы, достоверный факт — понятие условное. Об этом подробно рассказано мною в книге «О том, что прошло».

Стало быть, мне верится: только тогда художественное произведение постигает жизненную правду, когда совершенное знание фактов продолжают правдивое воображение и правдивая фантазия.

«Нужно думать о людях»

Мы встречались с Евгением Габриловичем несколько раз. Конечно, наши беседы были более разбросанными, и многие примеры и сопоставления, связанные с работами драматурга, возникли позже, когда наш диалог выстраивался на бумаге.

И вот записана последняя строка беседы. Материал прочитан Габриловичем. И я прошу его заключить наш разговор, найти финал этого диалога.

Габрилович усмехнулся.

— Что ж, напрашивается крылатая фраза: «прожита большая жизнь сценариста в кинематографе».

Но в самом деле, что же остается от всех наших писаний?

В момент работы, в пору выхода удавшегося фильма на экраны, пожалуй, ни одно произведение из иной области искусства не может дать столько откликов. Потом... Потом остается некий фильм, который лежит на полке. Да, что бы ни говорили нам в утешение, к каждой картине приходит когда-нибудь забвенье. И мне не раз случалось на долгие годы оставаться один на один с любимыми моими кинолентами, с памятью о свершенном. «Иная более счастливая судьба у хорошей книги», — горячо настаивал в разговоре со мной (дело было в писательском доме творчества) один литератор. Я и не спорил. Ведь сам по себе разговор о бессмертии, происходящий в доме отдыха, достаточно курьезен.

Но мне кажется, что радость воздействия — твоими мыслями и сердцем — на миллионы людей, даже если она преходяща, если она не повторяется с того мгновения, когда «картина сходит»,— эта радость ни с чем не сравнима. Ни с чем!

И она для меня дороже всего, потому что, хоть это и звучит докторально, н у ж н о д у м а т ь о л ю д я х. Это главное, для чего мы работаем.

Сейчас много говорят о том, что на смену гуттенберговской галактике приходит галактика телевизионная. Различные виды зрелища, поток информации, идущей с экранов, поглощают все больше и больше нашего времени. Телевидение в невиданном масштабе продолжает и развивает зрелищную миссию кинематографа. И походя оно совершает чудеса, возрождает старые кинокартины, вновь давая им жизнь. Очевидно, этот процесс будет лишь шириться...

Но даже если б этого и не случилось, я все равно испытал бы... я испытываю всегда глубокое удовлетворение оттого, что и м е н н о э т и м п у т е м — путем кинодраматургии и экрана — я пытался выразить себя как писатель.

новые фильмы

«Любить человека»

«Чужого горя не бывает...»

«Тростниковый лес»

«Седьмая пуля»

«Наука и техника», 1971—1972 гг.

Движение замысла

А. Мачерет

««Любить человека». Сценарий и постановка С. Герасимова. Оператор В. Рапопорт. Художники П. Пашкевич, П. Галаджев. Композитор И. Катаев. Звукооператор Д. Флянгольц. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1972.

«Любить человека» — так назван фильм. И это, на мой взгляд, ошибка его автора — Сергея Герасимова. Разумеется, выбор названия всегда условен, и не следует преувеличивать его значения. Тем не менее, на этот раз есть причина, которая вызывает потребность начать размышления о фильме именно с его названия.

Дело в том, что призыв к человеколюбию, будучи вынесен в заголовок, читается как тезис, который автор картины собирается в дальнейшем защищать. У зрителя это рождает обычное в подобных обстоятельствах невольное стремление видеть в том, что ему показывают на экране, систему образно оформленных доказательств. И это мешает возникновению свободной непосредственности художественного восприятия. Появляются неизбежные опасения — как бы не проглядеть какого-либо важного звена в цепи авторских доводов.

Но вот картина просмотрена. И тут становится очевидным, что в ней и в помине нет искусственной подгонки содержания под тезис. Иллюстративность здесь начисто отсутствует. Не удивительно, что итоговый вывод, который силой воздействия художественных образов складывается в сознании зрителя, не совпадает с декларированным замыслом и что фильм рассказывает не совсем то, к чему готовило название.

Можно ли быть за это в претензии к автору? Упрекать его, я думаю, не за что. Он слишком художник для того, чтобы в своем увлечении «запрограммированной» мыслью стать на путь ее иллюстрирования. Нет, автор строил повествование, не противясь естественному ходу событий и не мешая их органическому развитию. Он думал не о тезисе, а только о строгой жизненной последовательности и о верности особенностям своих персонажей.

Следовательно, название фильма не стало, как можно было думать, идейным тезисом, положенным в основу содержания. Скорее, это морально-политический девиз, в свете которого автор оценивает воплощаемую реальность жизни. При таком подходе образный строй фильма рождает свой собственный идей-

ный ряд, свою особую тему, несоизмеримо более широкую, чем декларированный тезис.

Так вновь и вновь подтверждается один из существеннейших признаков той ветви реалистической эстетики, к которой примыкает Сергей Герасимов. Суть этих признаков точно и коротко — в одной фразе — изложил Чехов, сказав, что живые образы создают мысль, а мысль не создает образа.

Это положение не обладает свойством универсальности. Но в данном случае я позволю себе им ограничиться, оставив в стороне упоминание о творческом методе тех художников, чьей отправной точкой является мысль: мысль-тезис, мысль-исповедь, мысль — некий моральный наказ. Ведь такой идее, применяемой в качестве отправной точки реалистического художественного творчества, уже со времен Белинского противополагается другая основа: многомерный смысл образов, воплощающих саморазвивающееся жизненное содержание.

Различие между этими двумя творческими методами и сформулировал с исчерпывающими полнотой и лаконизмом Чехов. Позднее об этом писали многие. И у нас и на Западе, где, например, французский философ и литературный критик Ален предупреждал, что всякому, кто ищет подлинности сверху, только через логику, грозит неестественность... Идея абстрактная, характерная для романа на заданную тему, исключает тот тип творчества, когда идея возникает не априори, а как бы в процессе работы. Так что сам гений нередко бывает изумлен необходимостью поворотов и изменений, возникающих в процессе самодвижения образов.

Как известно, перемены, происходящие в ходе перестройки первоначальных, «запланированных» ситуаций, нередко способны изумить самого автора. Так был изумлен Пушкин замужеством Татьяны, а Толстой — попыткой самоубийства Вронского. Это примеры общеизвестные. А вот еще один, кажется, новый. Вспомним конец «Двенадцати» А. Блока:

...Так идут державным шагом —
Позади — голодный пес,
Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Иисус Христос.

Конец «Двенадцати» родил предположения, упреки, догадки. Как же отнесся к нему сам Блок? Вот что он сказал по этому поводу в разговоре с Корнеем Чуковским:

— Когда я кончил, я сам удивился, почему Христос? Но чем больше я вглядывался, тем яснее видел Христа. И я тогда же записал у себя: «К сожалению, Христос»*.

Вариантов такого рода «ошибок» немало. Случилось нечто подобное и с С. Герасимовым. Хотел создать фильм о любви к человеку как нравственной и гражданской потребности советских людей, заложенной в их душевном складе самой морально-политической природой нашего общества. А получилась картина, согретая этой мыслью, но на другую, не менее важную тему. Какую? Об этом дальше.

Судя по выступлениям С. Герасимова, сам он — уже после окончания картины — продолжает считать, что сформулированный в заголовке замысел в процессе осуществления фильма не претерпел изменений. Думай автор иначе, мне бы не пришлось писать всего предшествующего, и можно было бы сразу приступить к делу.

Я же потому подверг название столь пространной критике, что оно способно ввести в заблуждение относительно тематической основы фильма и вызвать тем самым немало недоразумений. С другой стороны, именно в приведенных общетеоретических положениях, как это ни странно, содержится ключ к пониманию многих достоинств фильма.

●

Когда-то Гете советовал знакомому художнику никогда не «выдергивать из природы отдельных предметов, но всегда вместе с ними изображать фон и окружение, видеть, что находится впереди, рядом, сзади, наверху». Если распространить этот совет на социальную область, то он словно к Герасимову обращен, а Герасимов его прочно запомнил и принял к руководству. Во внутреннем мире фильмов этого режиссера, во всяком случае

* «Вопросы литературы», 1972, № 8, стр. 254.

«Любить человека». Мария — Л. Виролайнен, Калмыков — А. Солоницын

всюду, где он одержал победу как художник, все крепко спаяно и нерасщепимо. Каждый такой фильм — целостный художественный мир. Мысль живет в самой его плоти и в каждой из его частиц. Отсюда только и можно ее извлечь.

Разумеется, это не его только личное свойство. Оно характерно для того типа реализма, к которому принадлежит Герасимов. Индивидуально оно лишь в том смысле, что Герасимов в лучших своих картинах последовательнее и с большей силой, чем некоторые другие художники того же типа, сумел этим свойством овладеть Личным же предстает склад авторского мышления, охватывающего, сцепляющего и пронизывающего все эстетические уровни и слои фильмов Герасимова. Оно имеет свой особенный характер. Вдумываясь в такую, скажем, картину, как «У озера», чувствуешь, что судит о мире художник мужественный, волевой, уверенный в правильности своей идейной и эстетической позиции.

Эта твердость воспринимается и как стилистическая черта. Она особенно наглядно проявляет себя в четкой очерченности характеров персонажей, в отчетливой завершенности изображения социальной среды и внешней обстановки. Кинематографический язык Герасимова, особенно там, где ему до конца удается овладеть материалом, свободен от приблизительности. Зато уж то, что сказано, обнаруживает в этих случаях подлинную глубину, емкость и разнообразие оттенков своего прямого смысла.

Таковы некоторые из соображений, основанных на восприятии прошлых творческих удач С. Герасимова. Думается, что новый фильм в этом отношении не вступает в противоречие с предыдущими, хотя содержит и нечто новое.

●

Новое возникает сразу же — с экспозиции. Менее всего это исходная фабульная ситуация или предлагаемые для дальнейшего развития жизненные обстоятельства.

...Кончился симпозиум архитекторов (с этого начинается фильм). Ловишь себя на том, что чуть поежился от чрезмерно «светского» вида и манеры поведения людей. Да и сервировка, напитки, яства выглядят как-то уж очень, словно бы нарочно изысканными, «светскими». А небрежная привычность к ним и к еде «а ля фуршет» участников симпозиума сгущает это впечатление. Невольно думаешь: не слишком ли все это изображено подробно, старательно, даже любовно?

Впрочем, гораздо важнее другое: способность из обрывков разговоров, из отдельных, иногда незаконченных и прерываемых реплик, из довольно нескладных объяснений к просматриваемому собравшимися фильму об архитектуре Мексики — дать возможность зрителю извлечь живое представление о сфере интересов изображаемой на экране общественной среды.

Из этой среды возникает героиня фильма — Мария Архипова. А немногими метрами вслед появится и главный персонаж — архитектор Дмитрий Андреевич Калмыков. Представ перед зрителями, они уже несут на себе отпечаток своего окружения. То, что оно было так обстоятельно показано, проливает свет и на обоих наших героев. Кое-что мы уже знаем о них. И прежде всего то, что они причастны к профессии, занятой «преобразованием полезного в изящное». Так охарактеризовал функцию архитектуры один из видных русских мастеров прошлого. И хотя с того времени немало воды утекло и сильно изменились представления и об «изящном» и о пользе, тем не менее оба понятия — польза и красота — по-прежнему лежат в основе суждений о зодчестве.

Именно в такой общей форме воспринимаются рассеянные по всему тексту начальной сцены суждения и взгляды на стилистическую и функциональную сторону архитектуры. К восприятию красоты в сочетании с утилитарностью и решением сложных конструктивно-технических задач подводит нас и упомянутый уже фильм о Мексике, заснятый одним из участников симпозиума.

Фильм этот знакомит нас и с древним искусством ацтеков и с современной мексиканской архитектурой, украшенной росписями Диего Риверы и Сикейроса.

Да и сам Сикейрос — высокий, худощавый, стройный старик в каком-то невероятно белом, чистом и легком одеянии — выглядит в фильме произведением искусства. Восхищает, что в этом человеке с гордой внешностью испанского гранда живет сердце пламенного революционера.

Приближает к пониманию проблем архитектуры и забавный мультипликационный фильм работы Федора Хитрука. Его тоже показывали участникам симпозиума.

Прекрасно, но чему все это служит? Что это? Голая информация? Для нее кадры начала слишком беспорядочны. Экспозиция фабулы? Нет. Об этом уже шла речь. Но, может быть, это олицетворение идеи — той, что обозначена в заголовке? Тоже нет. О любви к человеку и здесь и повсюду дальше можно говорить лишь в той общей форме, которую одинаково уместно отнести к любой полезной человеческой деятельности.

Тем не менее смотреть показываемую на экране жизнь интересно. Так бывает, когда оказываешься в обществе мало знакомых, но явно примечательных людей. Располагает то, что мир их духовных интересов насквозь просвечен на экране излучениями искусства. Причем не только прекрасного, но и тесно связанного с потребностями повседневной жизни.

Это и есть те самые гетевские «фон и окружение», изображение которых должно предохранить автора от «выдергивания» своих персонажей из обступающей их общественной среды.

На этот раз Герасимов изобразил среду даже не как ф о н. Он уделил ее изображению так много места, что возник ее, быть может, уж слишком самостоятельный образ. Но удался он отлично. И прежде всего благодаря обра-

щению все к тем же старым надежным средствам, которыми мастерски владеет Герасимов. Среди них важнейшее место занимает точный отбор исполнителей, чья актерская и человеческая сущность предельно сближены с типичностью воплощаемых персонажей. Этому, разумеется, сопутствует и тщательная работа с актерами, способность добиться от них настоящей психологической и социальной правдивости.

В данной сцене представлялось особенно важным достичь безупречной реальности происходящего. Иного эстетического укрытия сцена не имеет. Она ведь не может утвердить себя ни фабулой, ни самостоятельной идейной содержательностью. Какой бы цели в будущем ни послужила эта первая в фильме, повторяю, быть может, слишком пространная сцена, она должна быть воспринята как некий кусок подлинной жизни, и самой по себе интересной, и прежде всего — реальной.

Этой задаче в сильной степени содействует показываемая участникам симпозиума хроника. Ее демонстрация сопровождается множеством оживленных замечаний, откликов, реплик, комментариев, вполне естественных в устах специалистов. Произносимый действующими лицами «текст» смешивается с кадрами подлинной действительности. Происходит совмещение в едином образе двух его элементов — «игрового» и документального. Отсюда исключительно высокий уровень достоверности художественного изображения. Щедр Герасимов на обновление творческих средств, способных пробудить в зрителе «чувство действительности», заставить воспринимать экранную жизнь как реальную.

«Любить человека». Калмыков — А. Солоницын, Мария — Л. Виролайнен, Таня — Ж. Болотова, Александра Васильевна — Т. Макарова

Неоценимую помощь оказывает в этом режиссеру оператор В. Рапопорт, умеющий, подобно голландским мастерам XVII века, «доверять глазу больше, чем фантазии». Он владеет способностью найти и выразить красоту наружного облика предметного мира, не украшая его, а открывая красоту в самом предмете. И мир, возникающий на экране, быть может, потому и выглядит таким красивым, что к нему ничего не добавлено украшающего: он не превращен в елку с навешанной на нее мишурой, хотя оператор ничего не упустил и из того, что составляет «прирожденную» нарядность объекта.

Работа оператора В. Рапопорта заслуживает, разумеется, более подробного анализа. К сожалению, не будучи специалистом в этой глубоко почитаемой мною области, я способен поделиться лишь своими субъективными впечатлениями.

●

Думается, вне спора то, что в основе эстетических стремлений Герасимова лежит потребность строго правдивого изображения жизни в сложном сплетении ее составных элементов. Возникает ли на экране разноликая и своеобразная среда столичной художественной интеллигенции, вступают ли в действие со своими заботами и помыслами представители партийного руководства или хозяйственники — все в той или иной мере интересно. Потому что живо, точно, правдиво и во многих случаях как бы проверено нашим собственным опытом. Мы ведь и в жизни были знакомы со Струмилиным, Богачевым, Сарычевым, Розановым, да вот только сейчас их как следует разглядели, словно сквозь новые, правильно подобранные очки. При всем том есть в картине явно ощутимый центр притяжения главного интереса. Но его местонахождение обнаружится не сразу. К нему нас приведет Калмыков.

Этот образ мне представляется художественным открытием. Появлялись у нас в кино и до Калмыкова убедительные, интересно задуманные и верно сыгранные персонажи из среды советской интеллигенции: врачи, учителя, изобретатели, ученые. Их духовная сущность обычно проявлялась в рамках избранной ими профессии. Как правило, это были специалисты, каждый из них со своим характером и общей для всех коммунистической устремленностью.

«Любить человека». Богачев — М. Зимин, Струмилин — Ю. Кузьменков, Калмыков — А. Солоницын

Присуще это также Калмыкову. Но высвечена в нем не эта сторона образа, а та, что не обязательно связана с принадлежностью человека к интеллигенции, но составляет сущность духовной интеллигентности советских людей. Оба понятия кажутся почти идентичными и, во всяком случае, очень близкими. Но близость их друг другу чисто этимологическая, по существу же они весьма различны. Понятие интеллигенции имеет под собой социальную основу — принадлежность человека к числу работников умственного труда. Основа понятия интеллигентности совершенно иная — духовная, нравственная. Как и все подобные ценности, она не имеет социальной закрепленности. Она состоит во владении всего народа.

Подтверждением принадлежности к интеллигенции может стать простая справка с места работы. Но никакой, хотя бы и нотариально засвидетельствованной справкой нельзя подтвердить интеллигентность человека, как нельзя себе представить попытку опереться на свидетельство о чистой совести. Между тем в дореволюционное время существовало такое выражение — «образованное меньшинство». Ему-то в бытовом обиходе и приписывалось монопольное владение интеллигентностью.

Разумеется, в советских условиях такой взгляд кажется полной нелепостью. Ни «образовательный ценз», ни общественное положение, ни национальная принадлежность не могут быть основой обретения той или иной духовной ценности, к числу которых относится и интеллигентность. Если, предвосхищая дальнейшее, попытаться определить это понятие по контрасту, то легче всего это сделать, сказав, что его полярной противоположностью являются бездуховность и обывательщина — недостатки, имеющие известное распространение в разных социальных слоях. В том числе и среди интеллигенции, где к этим печальным качествам присоединяется иной раз еще одно — интеллектуальное мещанство.

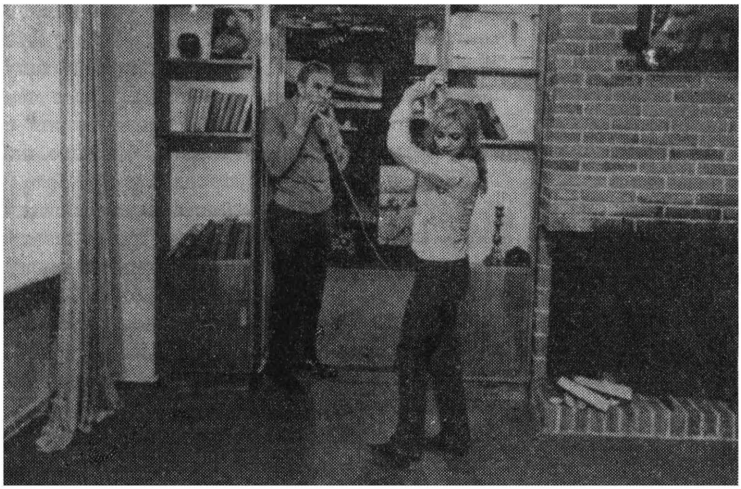
Драматургу и актеру найти краски, способные выразить эти и им подобные отрицательные черты, легче, чем воплотить интеллигентность персонажа — она может и не иметь открыто действенных проявлений. Ее подспудное существование в духовной природе человека актеру приходится извлекать на поверхность, не покидая почвы обычного жизненного поведения персонажа.

И тут уж проникновение актера в психическую жизнь своего героя должно оказаться настолько полным, чтобы зритель смог принять сущность героя за сущность самого исполнителя. Такого именно слияния с образом архитектора Калмыкова и добился А. Солоницын. Причем на очень демократической основе.

Но для этого режиссеру Герасимову предварительно надо было пристальным взглядом художника обнаружить в личности артиста Солоницына те черты, которые впоследствии сделали возможным идеальное совпадение исполнителя и персонажа. Впрочем, как мы увидим, режиссер и актер добились большего.

Первое же появление Калмыкова заставило меня встрепенуться. В его голосе, словах, интонации послышалось что-то бесконечно знакомое. Вспомнились люди, общение с которыми доставляло радость. Даже одна за другой пронеслись в памяти фамилии некоторых из них. Это были люди разные, но в одном очень важном отношении друг на друга похожие — всем им присуща неистребимая неприязнь к неискренности, фальши, рисовке. Они умели безошибочно распознать пошлость даже в самом слабом ее растворе. Их никогда не покидало чувство юмора. И поэтому даже самое важное и серьезное лишалось у них привкуса торжественности и скуки. Они умели в обращении с товарищами по работе избегать ненужной официальщины. Их не покидало самоуважение и чувство собственного достоинства.

Но все это лишь более или менее случайно выхваченные черты, причем преимущественно из лично мне знакомого круга людей. А ведь за этими пределами существует и много других свойств и проявлений интеллигентности. Дать их сколько-нибудь полный обзор



«Любить человека». Калмыков — А. Солоницын, Мария — Л. Виролайнен

я не в состоянии. Да и необходимо ли это? Навряд ли. Хотелось лишь указать направление мысли.

Дело, однако, еще и в том, что как бы верно ни были отобраны эти свойства, перед А. Солоницыным в роли Калмыкова стояла задача несравненно более трудная, чем воплощение суммы типичных качеств. Сыграть нужно было так, чтобы интеллигентность стала субстанцией образа — его первоосновой, сохраняющейся при всех психологических превращениях и разных проявлениях характера персонажа.

Есть — очень близкая к началу — такая сцена в фильме.

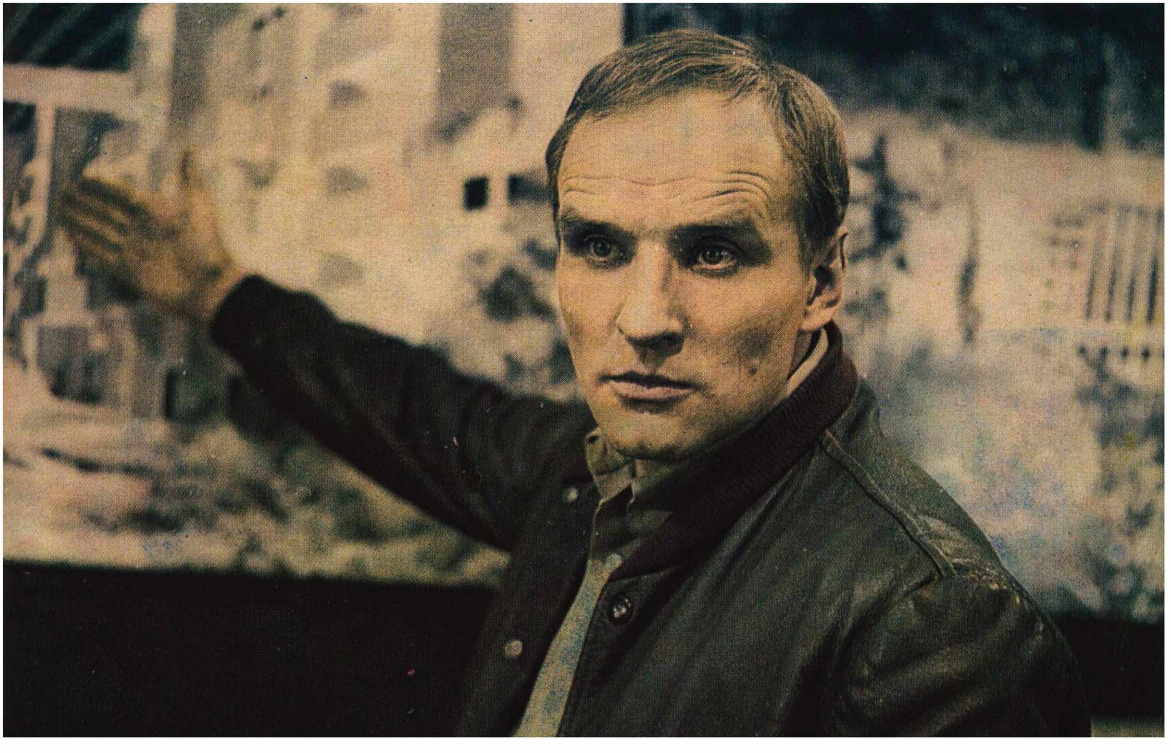
Московская летняя улица. Последнее гаснущее окно совсем нового дома. Поздно.

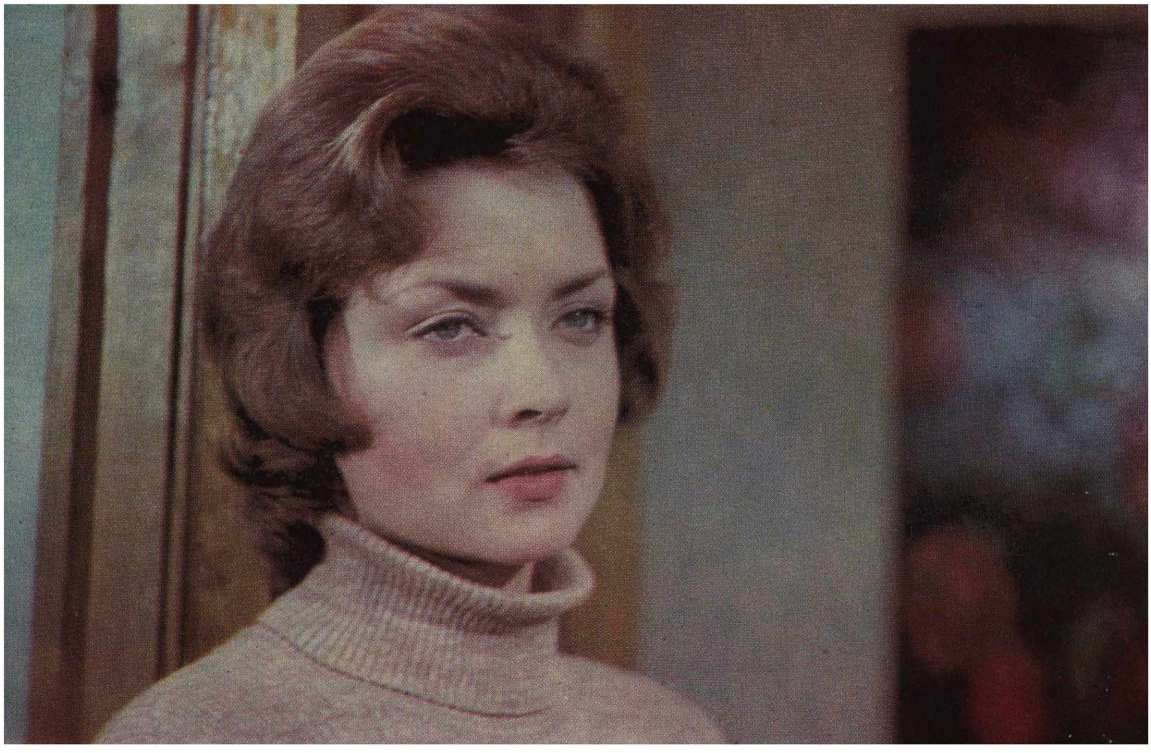
Идут по улице двое: Мария Архипова и Дмитрий Калмыков. Друг с другом они познакомились всего лишь пару часов назад на симпозиуме архитекторов. Теперь между ними происходит разговор в том современном и довольно типичном для их среды шутливом тоне, который не мешает прозвучать подчас серьезному, а иногда и грустноватому слову. Когда такое слово звучит из уст Марии, начинаешь понимать, что она, достигнув 29-летнего возраста, довольно безрадостно оценивает свою прошлую жизнь.

И вдруг, совершенно внезапно Калмыков, не выпадая все из того же разговорного тона, как бы шутливо, но и вместе с тем совершенно серьезно предлагает себя Марии в мужья, утверждая, что он, Калмыков, «прекрасный человек». Мария весело озадачена: на шутку это не похоже — никак не согласуется с уже возникшим у нее представлением о Калмыкове как человеке тонком и тактичном. Принять предложение всерьез? Слишком необычны обстоятельства, в которых оно сделано. И все же Мария скорее удивлена, чем сомневается в серьезности намерений своего собеседника. Зритель же сразу уверенно решает, что речь идет нисколько не о шуточном намерении. Оно лишь облечено все в ту же излюбленную людьми живой мысли форму нарочитой неотличимости серьезного от смешного. Такое — смутное еще у Марии и полное у зрителя — доверие к Калмыкову имеет под собой общую основу: духовную интеллигентность этого человека, зримую сразу, с первого взгляда.

Пусть так, это еще не объяснит нам причины почти неправдоподобно быстрого принятия самим Калмыковым столь ответственного решения. Но раз оно не результат легкомыслия, то что же это?

Помните, у Чехова? «Передо мною стояла красавица, и я понял это с первого взгляда,





«Любить человека». Калмыков — А. Солоницын, Мария — Л. Виролайнен

как понимаю молнию». Тем более подобное восприятие возможно, когда чувствуешь, что прелесть внешности является еще и отзвуком духовной красоты. И когда это соответствие становится понятным сразу, с первого же взгляда: как «понимаешь молнию».

Для этого в данных обстоятельствах требовалось наличие двух условий: душевной отзывчивости (нам уже ясно, что Калмыков ею наделен) и глубоко одухотворенной внешней привлекательности (это «как молнию» понимаешь в Марии).

Назидательно-догматическому осуждению «любви с первого взгляда» противостоит в этом важнейшем поворотном пункте фильма далекий от шаблона живой и свободный ход творческой мысли.

И все же понятность «с первого взгляда» может обернуться признаком вульгарной упрощенности. К примеру, одел режиссер неряшливо актера, заставил его искать очки, которые у того на носу,— вот тебе и образ рассеянного неряхи — понятно с первого взгляда. Но молнию так не поймешь. Слишком много связей, ассоциаций, чувств и образов рождает молния за краткие секунды своего проблеска во тьме. Воспринимаются же они — и эти мысли, и чувства, и сама молния — целостно и одновременно.

Моцарт говорил, что иногда, сочиняя в уме симфонию, он разогревался все более и более и наконец доходил до того состояния, когда ему чудилось, что он слышит всю симфонию сразу, в один миг — она лежала перед ним, как яблоко на ладони.

На экране лента с изображением взрыва, пламени, дыма и расколовшегося надвое корабля, будучи подклеена и пущена концом к началу приводит к обнаружению мины. Отныне стоит взглянуть на мину, чтобы «понять» все последующее.

Разумеется, подклеенную концом к началу ленту зритель не видит. Ее создали в своем воображении режиссер и актер, но если им это удалось, то зрителю, поверх доверия к правдивому исполнению, сообщается еще и восприятие, которое можно назвать «чувством предстоящего целого». Так М. А. Чехов в своей книге «Путь актера» назвал исходное ощущение как бы достигнутой, уже завершенной целостности, из которой еще предстоит возникнуть деталям.

И они возникают одна за другой, уже заранее объясненные и сами объясняющие то или иное из свойств интеллигентности, олицетворенной образом современного советского человека. Пример?

Вспомним, как сочувственно мы улыбаемся,

увидев на экране вернувшегося из Москвы Калмыкова: обращаясь к сослуживцам, собравшимся послушать его сообщение о поездке, он подошел к краю эстрады, оглядел всех дружеским взглядом, улыбнулся и сказал:

— Ну, так что?

Безделица, конечно, мелочишка! А как типична, правдива, жива. Как зорко наблюдена автором, с какой непосредственностью передана актером.

Но устлать типичными подробностями путь к познанию зрителем нравственной природы действующего лица — это только обычно для Герасимова, в этом пока еще нет ничего принципиально нового для его картин. На этом пути и он и его исполнители как раз и достигали чаще всего наилучших результатов. На этот же раз произошло не просто улучшенное повторение ранее обретенного, а и открытие нового. В чем же заключается это новое? В умении сообщить зрителю м г н о в е н н о е ощущение содержательной целостности образа.

Чтобы так получилось, актеру, вероятно, необходимо обрести в себе то состояние, когда ему чудится (помните Моцарта?), что он видит всю жизнь персонажа от начала до конца сразу, одновременно, в один миг. За этим «чудом» стоит способность подлинного артиста обостренно ощущать целостность единства, разъединенного временем и местом.

В этом контексте я прошу вспомнить сцену, которая происходит утром следующего за ночным разговором дня. Как и тогда ночью, ее участники — Калмыков и Мария. Утро разъединило их, теперь они снова вместе.

К а л м ы к о в. Так как?

М а р и я. Что?

К а л м ы к о в. Все то же.

(*Пауза. За окном разгружают доски.*)

М а р и я. Ну, что ж. Давайте попробуем.

Актриса произносит эту фразу так, что ее смысл и значение предстают не только во всей своей драматической многозначительности, но и с ощущением длительной жизненной протяженности. Мы находимся как бы на перекрестке жизни человека, уже завоевавшего наше сочувствие. Пресекается прошлое — оно не было счастливым. Не повторится ли та же ошибка? Тем более что все еще только немногими часами измеряется время знакомства Марии с Калмыковым. Но как и в момент, когда он предложил ей, ошеломляюще внезапно, стать его женой, так и теперь мы почему-то твердо уверены в том, что все складывается отлично, никакой ошибки не происходит, и будет так, как мы предвидим и хотим. Для зрителя в этом и проявляется то обретенное актером исходное ощущение предстоящего целого, о котором только что шла речь.

Между тем я не помню какого-либо другого литературного или кинематографического примера, когда мужчина и женщина, знакомые друг с другом лишь считанное количество часов, заменив серьезное объяснение шутливым разговором, стали бы мужем и женой. Причем оба — хорошие, нравственные, серьезные, умные и уж никак не легкомысленные люди.

Вот это последнее обстоятельство — то, что оба нравственны и серьезны,— оно только и может представить ситуацию в нужном автору свете, исключить недоверие к ней, устранить возможность ее игровой, водевильной трактовки.

Трудность заключается в том, что оба действующие лица почти не имеют экранного прошлого, которое могло бы дать материал для их характеристики. Тем не менее они с р а з у уверенно завоевывают к себе доверие.

Чтобы добиться этого, понадобилось нечто большее, чем даже очень хорошее, но обычного типа актерское исполнение. В чем-то пришлось изменить его методику. Но в чем?

Думается, что ответ содержится в предпринятой мною попытке сослаться на предысторию формирования образов, еще не вступивших в действие, но уже облеченных воздействующей силой. Это, однако, лишь объясняет метод. Ну, а в чем заключена содержательность достигнутого с его помощью результата? Что приворожило нас к этим двум, еще так мало знакомым нам людям — Калмыкову и Марии?

Все то же духовное богатство. И им окрашено все их поведение, манера вести себя, разговаривать об «умном», не выпячивая своей умст-

венной силы, отодвигая буквальное в подтекст, чтобы избежать прямолинейности и доверчиво опереться на сообразительность собеседника. Но и это — лишь поверхностный слой, за которым лежит другой, несравненно более серьезный и значительный. В него мы можем проникнуть, внимательно следя за дальнейшими обстоятельствами жизни Марии и Калмыкова.

●

Теперь оба наши героя — в Сибири, на крупном строительстве. Они с головой погружены в нелегкую сибирскую трудовую жизнь. И здесь начинает проявлять себя столкновение характеров, различие в понимании путей, ведущих к решению задач, преданность которым у всех высока, а выбор средств осуществления различен.

Воздействие этой стороны жизни проникает и в область взаимоотношений Марии и Калмыкова. Любовь их за протекшее время окрепла. Правда, она далека от бурной страсти, но ее отличает уверенное уважение друг к другу, глубокая нежность, заботливость.

И здесь не хочется пройти мимо детали, одной из наиболее типичных для умения Герасимова находить психологические подробности, способные осветить характер персонажа мгновенным светом.

Утро. Мария под звуки радиомузыки делает зарядку. Калмыков, улыбаясь, любуется женой. Л. Виролайнен в этом эпизоде и впрямь прелестна: гибкая, спортивная фигура, плавные, изящные движения. Но вот музыка убыстряется. Ускоряются и движения Марии. Постепенно они превращаются во все более темпераментный танец, а потом и в бешеный пляс.

Внезапно Мария обрывает его. Она тревожно смотрит на Калмыкова. Он несколько смущен, хотя и пытается это скрыть. Видимо, что-то ему неизвестное приоткрылось в Марии. Не соответствующее его представлению о ней. Озадачен и зритель — он тоже не предполагал в Марии такого темперамента и азарта. Открылась глубоко затаившаяся и на мгновение давшая о себе знать сила. Какого применения она ищет?

Загадана загадка. Одно очевидно: сложен человек. Немало живет в нем такого, чему нелегко подыскать объяснение.

Я очень хотел бы присутствовать на репетиции этой сцены и услышать, что говорил Герасимов ее исполнителям. Вероятно, что-то очень не шаблонное, психологически точное, тревожащее фантазию актеров. Иначе могла ли бы сцена так достоверно получиться и с та-

«Любить человека». Калмыков — А. Солоницын, Богачев — М. Зимин

кой наглядностью обнаружить сложную сущность сразу двух характеров!

Но о чем бы ни свидетельствовал этот столь неожиданно обнаруживший себя тайник энергии и темперамента, само по себе важно убедиться в том, что характер Марии содержит в себе и эти черты. Они вполне согласуются со стойкостью, проявляемой Марией в следовании своим нравственным убеждениям. Быть может, без сцены физкультурной зарядки эта сторона поведения Марии могла бы показаться несколько произвольно приданной ей автором. Ведь до того Мария была в наших глазах преимущественно олицетворением женственного мягкосердечия.

Упомяну еще раз о той сложной ситуации на строительстве, в которой так нелегко разобраться зрителям и для которой ее участникам трудно подобрать верное решение. Недаром мнения тут нередко расходятся. Причем чаще всего обнаруживается их односторонность, неспособность объективно учесть все воздействующие влияния.

В этой обстановке несколько однобокую позицию занимает и Калмыков. Так по крайней мере считает Мария. Ему же собственная правота кажется настолько очевидной, что он с горестным удивлением воспринимает упреки жены. А она стремится лишь быть справедливой, принципиальной и страстно желает склонить к тому же Калмыкова. Его это начинает сердить. Он горячится, делает несколько язвительных замечаний в адрес Марии. Вот-вот готова возникнуть сцена домашних препирательств, грозящих отравить любовь и наполнить семейную жизнь дрязгами.

Мария отдает себе в этом отчет и просит мужа «отпустить ее». Тот изумлен — он не понимает причины такого неожиданного поворота, для которого, ему кажется, нет никаких оснований — ну, поспорили немного, подумаешь! И тут автор вводит в разговорный обиход на редкость подходящее и вместительное «достоевское» слово. Им Мария пытается объяснить моральную сущность происходящего. «Мы с тобой что-то сейчас п е р е с т у п и л и»,— говорит она. И так как Калмыков все еще не понимает, Мария старается внести ясность в смысл сказанного. Но оказывается, что сделать это не так-то легко. Как объяснить, что прочность связей, которые их соединяют, может быть обеспечена лишь взаимной придирчивой принципиальностью? Калмыков перешагнул за ее грань — с болью признается себе Мария — все «повернул на себя», отверг право партийного и городского руководства иметь собственное мнение по вопросам, в которых он как специалист считает себя более компетентным.

И еще чего боится Мария и что хочет объяснить Калмыкову: произошла первая ссора, и вот теперь все у них пойдет иначе, чем было прежде.

Опасение оказывается напрасным. Калмыков способен ошибиться, но не понять честных, искренних побуждений Марии, конечно, не может. Отношения восстанавливаются.

Будет в дальнейшем и еще повод для размолвки — ревность. Она овладевает Калмыковым по пустому, глупому поводу. Возникнут, вероятно, и другие варианты размолвок.

В подобных случаях даже любовь часто неспособна восстановить нарушенный мир. Под силу ей это бывает только, когда она находит опору в высокой д у х о в н о с т и проявляемых чувств. Вот такой — охраненной душевной тонкостью и тактом — предстает перед нами любовь Марии и Калмыкова. И потому она полна света и обаяния.

Дело, однако, не ограничивается сферой любви. Духовность является в фильме Герасимова неизменной формой реализации нравственной жизни главных персонажей, притом весьма разных по своему характеру. Вот, например, фильм знакомит нас с подругой Марии — Таней Павловой (в превосходном исполнении Жанны Болотовой). Так же, как Мария и Калмыков, Таня в чем-то важном и сложном открывается и приковывает к себе внимание «с первого взгляда». Стоило заглянуть в глаза актрисы, затаившие в себе привычное чуть насмешливо-презрительное выражение, услышать сказанные ею несколько слов и особенно уловить их интонацию, как сразу становится понятным прошлое Тани.

В нем были и обманутые чаяния, заблуждения, несбывшиеся упования. И выросшая на их почве скептическая проницательность, и добытая опытом способность чуять притворство и фальшь.

Танин скепсис и его истоки обнаруживают себя не в постепенном развитии, но чуть ли не одновременно с появлением актрисы на экране. Правда, в дальнейшем обнаружится еще очень важное обстоятельство: от превращения в цинизм скепсис, владеющий Таней, надежно защищен все той же духовностью: остроумной иронией и живой игрой интеллекта, характерными для Тани в той же степени, в какой они так же характерны для Калмыкова и Марии.

Еще одна вариация все того же духовного качества представлена образом видного педагога и архитектора Александры Васильевны. Ее роль убежденно и точно исполняет Тамара Макарова. В глазах актрисы, в ее осанке, движениях, во всем облике, в негромком, но каком-то спокойно-убежденном голосе проявляет себя мудрость много знающего о мире человека, умеющего сохранить в неприкосновенности «родовые», общие и при том лучшие свойства духовной интеллигентности.

Теперь, кажется, появилась возможность приступить к некоторым обобщениям.

●

Итак, это фильм о духовных ценностях советских людей.

Но почему именно в этом следует видеть его главную тему? Ведь кроме Калмыкова, Марии, Тани, Александры Васильевны существуют и другие персонажи, настойчиво выдвигающие на первый план другую тему — производственную? В чем же причина того, что я словно оставляю их в тени? Быть может, эти образы наспех выписаны автором? Или роли этих действующих лиц плохо исполнены актерами? Ни то, ни другое.

Вместе с тем стремление искать в этих персонажах объяснение основной темы фильма приводит к весьма ненадежным, даже сомнительным результатам. В особенности если мы сильно преувеличим значение образа Розанова. Того и гляди, он готов обернуться знакомой фигурой «производственного Яго». А отсюда один только шаг до незабвенной концепции «новатор — консерватор». Этому содействует и непроизвольно возникающая мысль о том, что практическое осуществление творческих намерений ставит архитектора теперь уже не только перед эстетическими, но и совсем другими проблемами: организационными, экономическими, техническими. И вот тут-то возникает конфликт между «макси» и «мини»... Словом, мы рискуем возвратиться все к той же истомившей зрителя шаблонной схеме.

Но если именно она призвана раскрыть идейно-тематическую сущность фильма, тогда в предложенных нам обстоятельствах отсутствует множество звеньев, способных сцепить отдельные факты в «идейнообразующий» сюжет. Отсутствует, например, сколько-нибудь надежная возможность составить себе отчетливое представление о проекте «рукавиц». Что в нем хотят урезать? Каковы для этого конкретные основания? Оправдана ли авторская несгибаемость Калмыкова? Кто прав — Коля, упрекающий своего шефа в оппортунизме, или руководство, укоряющее нашего героя в несговорчивости? И потом: кто же именно и почему не утверждает проект? Какую роль играет облюбованная Калмыковым форма пирамиды? (Вскользь произнесенное замечание о том, что она служит ловушкой для солнечных лучей может быть понято только специалистами.)

Было бы наивно объяснять отсутствие ответов на все эти и многие другие вопросы авторским недосмотром. Просто такие ответы стали бы необходимы, будь перед нами фильм на «производственную» тему. Но они не обязательны в фильме, где речь идет о нравственном облике человека, о его духовном мире.

Зачем же тогда привлечены в текст диалогов вопросы архитектуры и строительной практики, еще ждущие своего решения? Дело в том, что у Герасимова они растворены в жизненном материале, лишены самостоятельного значения и тем не менее являются важным элементом создаваемого художником образа

действительности. Так было и в фильме «У озера», где техническая проблема охраны Байкала от загрязнения обретала художественное значение не сама по себе, но как повод для проявления действующими лицами бурных гражданских страстей. В этом была выражена важная особенность советского человека: его способность выказывать огромную личную заинтересованность в обсуждении (и тем более в решении) общественно важных вопросов.

Именно в этой начисто бескорыстной области бурно проявляются нашими людьми страсти, которые испокон веков бушевали в отдельной личности преимущественно на почве ее индивидуальной заинтересованности в достижении некоей глубоко личной цели. Но можно ли личными интересами объяснить позиции Калмыкова и противостоящей ему группы лиц в развернувшемся между ними споре? Нет, разумеется.

И потому эта сторона жизни основных героев фильма изображена не как проблема, ждущая решения тут же, на экране, но представляет собой воссоздание все того же «окружения», «фона», что находится «впереди, рядом, позади» Калмыкова.

Так поставленная задача потребовала своеобразного художественного решения. Герасимов его нашел: язык, которым изложена в фильме сложившаяся на строительстве обстановка, превратил некоторые эпизоды в подобие того, что в литературоведческом обиходе именуется «словами-сигналами» — «опорными» словами с прикрепленным к ним кругом значений.

Герасимов (быть может, сам того не сознавая, а скорее всего — сознавая) по-своему использовал в условиях кино этот литературный опыт. Приведу в качестве поясняющего примера лишь один отрывок из фильма.

На стройке выясняют свои «производственные отношения» Калмыков, Богачев и Струмилин. Между ними происходит такой разговор:

К а л м ы к о в (*Богачеву*). Понимаешь, вот строители на тебя жалуются. Приступили к монтажу колонн первого этажа и говорят что если бы товарищ Богачев не о т б и р а л к а ж д ы е д в а д н я п о л о в и н у р а б о ч и х, мы бы закрылись до зимы и отделочные работы провели бы в тепле.

Б о г а ч е в. Ты что, за сезон всю коробку хочешь поставить?

К а л м ы к о в. Да чего тянуть то?

Б о г а ч е в (*смеется*). Давай, давай.

С т р у м и л и н. А что размазывать-то, если есть возможность?

Б о г а ч е в. Если есть возможность.

С т р у м и л и н. Но она же есть.

Б о г а ч е в. А рудник?

С т р у м и л и н. Н-да...

Не говоря уже о разговоре в целом, двадцати подчеркнутых мною «слов-сигналов» вполне хватает для того, чтобы мы могли, пусть и в общих чертах, но достаточно ясно представить себе обстоятельства, о которых идет речь. Именно п р е д с т а в и т ь с е б е, а не просто логически их понять.

В наши дни этому в немалой степени помогает происходящее расширение круга наших представлений, не обязательно основанных на опыте личного знакомства с предметом. Еще не так давно слово р у д н и к (им заканчивается цитированный разговор) у огромного количества людей, непричастных к горному делу, едва ли могло вызвать з р и т е л ь н о е представление. Слову этому суждено было бы остаться общим понятием. Но за последнее время экран и телевизор несчетное число раз знакомили нас с горнорудными предприятиями — шахтами, карьерами. Теперь слово «рудник» может стать «словом-сигналом», сразу же влекущим за собой множество зрительных и смысловых ассоциаций.

Той же цели применительно к другому предмету может способствовать метафорически примененное слово «рукавица». В соединении со словами «под единым куполом» и «общий тепловой режим» эта однословесная метафора становится опорой некоего фантастического, но вполне зримого представления о чем-то подобном микрорайону, находящемуся под грандиозным стеклянным колпаком. И мы уже видим, как по этому раскинувшемуся среди сибирских снегов сооружению ходят без

«Любить человека». Кадр из фильма

шуб, в одних лишь костюмах работающие тут советские люди.

А тогда абстрактный разговор превращается в живую наглядность, и привычный стереотип взаимоотношений, многократно повторенных современной жизнью, будучи лишен самодовлеющего драматургического значения и привычных деталей, сам превращается в типичную деталь сегодняшней советской действительности.

Все это представляет вопрос, требующий гораздо более подробного рассмотрения. Сейчас же необходимо отметить лишь, что Герасимов сделал интересную и, на мой взгляд, удачную попытку добиться сокращенной образной информации.

Для этого он весьма эффективно использовал вместительность образов, выросших на почве удачно найденных кинематографических уподоблений литературным «словам-сигналам».

Не обратись он к этому изобразительному способу, сколько экранного времени пришлось бы затратить на прямое изображение обстоятельств, изложенных в приведенном лаконичном отрывке из разговора Калмыкова, Богачева и Струмилина. Впрочем, пусть даже благодаря умелому отбору «опорных слов» полученная экономия в этом случае не потребовала художественных жертв, можем ли мы представить себе, что тот же изобразительный язык сокращенной образной информации Герасимов захотел бы применить также и в сценах «частной» жизни — в таких, скажем, как ночная прогулка Калмыкова и Марии? Едва ли...

Более того: думается, ему для того-то и по-

надобилась экономия в развертывании «производственных споров», чтобы освободилось место и свободней дышалось именно этим сценам.

И хотя сцепление частей целого в картине органично, а жизнь в ней протекает свободно и неторопливо, без всякого подчеркивания тематической предпочтительности отдельных звеньев, все же сквозь эту объективность просвечивает рождаемое художественной силой образов понимание «про что» фильм.

●

В одной из своих статей Самуил Яковлевич Маршак писал: «Когда у человека «в сердце горит радость», он умеет говорить о своих желаниях просто. Даже трудности орфографии не останавливают его.

Младшие ребята пишут еще проще и лаконичнее:

«Очень люблю книжки про зверей, очень интересуюсь про слона».

Каждый подлинно художественный, верный жизни фильм рассказывает о многом, но есть в нем нечто такое, «про что» он рассказывает с особой живостью, любовью, заинтересованностью и что составляет его п а ф о с — все в том же значении, которое некогда придал этому слову великий Белинский.

Пафос картины Герасимова заключен в поисках фокуса преломления нравственных достоинств советского человека. Пройдя сквозь этот фокус, самые разные по своему масштабу и значению духовные черты объединяются, образуя целостное явление.

Наиболее подходящим названием для него и служит столь часто повторяемое в этой статье слово и н т е л л и г е н т н о с т ь. Она сообщает духовным ценностям некую дополнительную окраску, делающую их еще более привлекательными, она подключает к ним те стороны бытового поведения, которые за кажущейся своей малостью не входят в число высоких категорий морального кодекса коммунизма.

Обо всем этом в фильме Герасимова сказано языком живых и правдивых образов и с привлечением некоторых новых для киноискусства приемов художественного воплощения замысла.

К сожалению, отказ от привычного, от шаблона, от всего, что, по выражению А. П. Чехова, должно быть объезжаемо, как яма, оплачивается в новой картине С. Герасимова иной раз за счет зрителя. Попытался, скажем, автор заменить ф о н действия о б р а з о м среды, смотришь — возникла на экране задержка, вплелось в сцену лишнее. Заменил автор прямолинейную однотемность фильма сложным сплетением многих вопросов, следуя путями реальной жизни, глядишь — уже устремлен на него недоуменно-вопрошающий взгляд: «К чему все эти подробности? Не тормозят ли они действие? Не отвлекают ли от основного? А о чем, собственно говоря, фильм?»

Как о чем? А содержание — разве оно в конечном счете не дает ожидаемого ответа?

Дает, разумеется. Но далеко не всегда легко и сразу.

Чаще всего проникновение в авторский замысел и оценка его осуществления требуют от зрителя и критики, помимо непосредственного восприятия, еще и анализа. Я дал свой вариант, не претендуя на то, чтобы он был признан единственно возможным.

Тем не менее, я настаиваю на нем еще и потому, что считаю его способным объяснить общественно-воспитательное значение фильма. Оно велико: зритель, расположенный увиденным на экране к воспитанию в себе качеств высокой духовности, коммунистической идейности, интеллигентности, приблизится и к овладению той степенью сознательности, к пониманию той меры ответственности перед обществом, которые являются одной из важнейших составных частей общего процесса воспитания человека коммунистического общества.

Фильм Константина Симонова

А. Караганов

«Чужого горя не бывает...». Автор фильма К. Симонов. Режиссер М. Бабак. Операторы О. Воинов, Л. Копысов. Звукооператор Ю. Игнатов. Производство Центральной студии документальных фильмов, 1972.

Использованные в фильме «Чужого горя не бывает...» кинодокументы зрителю известны — эти или похожие он не раз видел на кино- и телеэкране. Стихи Константина Симонова о Вьетнаме печатались в «Правде», читались по радио и телевидению. Факты палачества американцев во Вьетнаме широко освещались в прессе. Соединенные вместе — кинодокументы, стихи, публицистическая информация о фактах — они волнуют как при первом знакомстве, при первом открытии мощного источника эстетических и нравственных переживаний.

Этот феномен искусства широко обсуждался уже в первых газетных статьях о фильме, а они были единодушно одобрительные. Показанный сразу же после своего рождения по телевидению фильм вызвал поток взволнованных откликов. На кинофестивале в Лейпциге он получил Главный приз: международное жюри отдало фильму 107 баллов из 110 возможных (голосование велось по десятибалльной системе, членов жюри было 11) — единодушие редкостное в фестивальной практике.

Овации сопровождали весь фестивальный путь фильма — от первого показа до награждения, до сообщения о том, что его создатели отдают денежную награду в фонд сражающегося Вьетнама.

Конечно же, в восприятии фильма при первых встречах с ним сыграло свою роль наше отношение к горю и мужеству Вьетнама.

Конечно же, фильм стал событием не только кинематографическим, но и общественным, а его восприятие — явлением социальной психологии.

Но прежде чем стать общественным событием, выразителем социальной психологии, фильм должен был стать фактом искусства. Ведь власть темы приходит, когда тема воплощена. И воплощена так, что найденное художником решение кажется зрителю единственно возможным.

Мы понимаем, что мысль о решении «единственно возможном» наивна: другой художник примерно на таком же материале найдет иные решения, может, не менее убедительные и выразительные. Но мы понимаем это потом — по соображениям разума и подсказке памяти, ищущей аналогии в истории искусства. При встрече с фильмом об ином не думаешь: волнение — у многих до слез,— душевное потрясение не оставляют места рассудочному анализу.

В былые годы у нас в литературе и критике много спорили о самовыражении художника и выражении правды жизни, об исповеди и проповеди. В пылу полемик иным из нас казалось совершенно необходимым выработать вполне четкие формулировки, установить точные соотношения. Перед такими явлениями искусства, как «Чужого горя не бывает...», эти споры могут показаться зряшными. Конечно же,

«Чужого горя не бывает...». Кадр из фильма

истинное искусство — всегда самовыражение, всегда исповедь. Приспособление к заданной идее, органически не усвоенной, не пережитой, не ставшей своей,— удел холодного и расчетливого ремесла. Но ясно и другое — и это не раз подчеркивалось в ходе упомянутых дискуссий — сама по себе исповедь, каких бы степеней искренности она ни достигала, не может стать достоинством искусства, определителем его уровня и масштаба. Все дело в том — кто и в чем исповедуется, каков уровень мышления художника, насколько чуток он к правде жизни.

Генрих Гейне говорил о трещине мира, которая проходит через сердце поэта... Когда сердце художника открыто социальным чувствам, народным переживаниям и устремлениям, когда взгляд художника достаточно зорок, чтобы видеть жизнь в ее общих потоках и малых подробностях, а ум его способен осветить изображаемое анализирующей мыслью, тогда-то и рождаются предварительные условия высокого искусства. А дальше уже действуют трудолюбие, профессиональное умение, способность к самоограничению и самопроверке, внутренняя требовательность...

Константина Симонова принято считать писателем военным. Еще до 1941 года он успел побывать на Халхин-Голе, написал поэму «Суворов», пьесу «Парень из нашего города». Общеизвестны его стихи военных лет, пьеса «Русские люди», роман «Дни и ночи», послевоенная эпопея «Живые и мертвые», участие в создании документальных фильмов «Если дорог тебе твой дом», «Гренада, Гренада, Гренада моя...». Да, художник военной темы. Да, тут можно говорить даже о «военной косточке». Но военная тема у Симонова почти всегда выступает в широких политических, социальных, нравственных контекстах и связях. Это одновременно и тема революционного гуманизма. Это и утверждение идейных и моральных основ воинского мужества: мысль о «двух березках», возникших в пьесе «Русские люди» как символ родины, органически соединяется у Симонова с напряженными раздумьями о мире и человеке, о судьбах человека в современном сложном мире — патриотическое чувство родины переплетается, сливается с чувством принадлежности к разноязыкому интернациональному братству людей революции.

Без этих слагаемых, образующих личность художника, невозможно понять фильм «Чужого горя не бывает...»— его тему, внутреннюю мысль и даже художественные особенности. Это тот самый случай, когда гражданин помогает поэту не только в определении идеи и направления, но и в поисках языка и стиля произведения.

«Чужого горя не бывает...»—гневный фильм. Обвинительный документ, как говорят в таких случаях. И это очень строгий по тону, можно даже сказать — сдержанный фильм.

Один из самых сильных кусков авторского текста, сопровождающего весь фильм,— тот, где Симонов вспоминает биографию своего горя: «Когда мне было двадцать, итальянские фашисты бомбили детей Абиссинии. И это я помню. Когда мне было двадцать один — немецкие фашисты бомбили детей Испании. И я это тоже помню...» Писатель вспоминает об убийстве детей Китая, Польши, Англии, Франции, а потом — Белоруссии, Украины, России. Память идет по трагическим ступеням истории. Многое видел, о многом помнит автор фильма. И все, что он видел, пережил, передумал, приходит в фильм не только как называемые факты, но и как определитель тона разговора. Возбуждение чувств, неизбежное при первых встречах с ужасами убийства детей, сдерживается волей, мыслью и памятью много повидавшего человека. Воля, мысль, память рождают сдержанность, в которой клокочет гнев, сдержанность солдата, научившегося переживать горе, стиснув зубы.

Эта сдержанность оказалась глубоко современной особенностью фильма. Не в том смысле, что она отвечает неким канонам «современного стиля» образной публицистики — таких канонов нет и быть не может. Речь идет о другом — о тенденциях развития того искусства, которое презирает истерию мысли и не любит форсировать слово митинговой интонацией. Тенденция эта близка современному зрителю, чей исторический опыт велик и многообразен, чей сегодняшний гнев, как и у автора, неизбеж-

«Чужого горя не бывает...». Кадр из фильма

но соединяется с воспоминаниями и размышлениями.

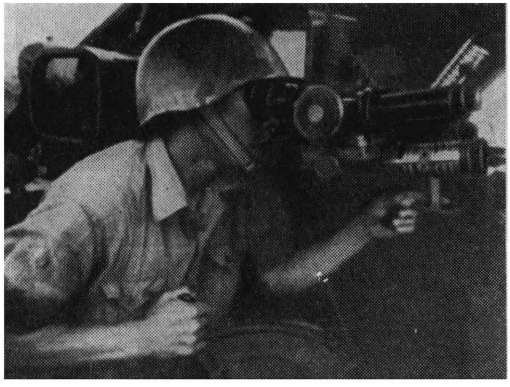
Фильм современен еще и потому, что в формировании его поэтического образа «участвует» история советского документального кино — его открытия соединяются в новом и очень своеобразном синтезе.

Тут нет прямых перекличек и тем более цитат, но при анализе фильма вспоминается целенаправленный, эмоциональный монтаж Дзиги Вертова, подчиненный задачам «коммунистической расшифровки мира». Вспоминается Эсфирь Шуб с ее блистательным умением монтажно переосмысливать кинодокументы прошлого, давнего и недавнего, в том числе и созданные для целей, прямо противоположных целям советской кинодокументалистики. «Мы благодарим тех, кто снимал эту хронику, защищая детей,— говорит Симонов в начале фильма.— И не собираемся извиняться перед теми, кто снимал ее, защищая право бросать бомбы. Пусть снятые ими кадры работают против них. Именно этого мы и хотим». Именно это и делает симоновский коллектив с хроникальными кадрами, снятыми во имя прославления американского воинства.

Что касается новейшего опыта советского документального кино, то при анализе «Чужого горя не бывает...» неизменно и неизбежно вспоминается «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма.

«После этого фильма, — свидетельствует Симонов, — мне самому захотелось попробовать говорить некоторые важные для меня вещи не только на газетном листе или в книгах, как до сих пор, а — с экрана!»

«Чужого горя не бывает...». Кадр из фильма



«Чужого горя не бывает...». Кадр из фильма

Фильм «Чужого горя не бывает...» связан с «Обыкновенным фашизмом» не только стремлением и желанием писателя вести прямой разговор со зрителем с экрана. У авторов этих фильмов — общее или близкое понимание зрительской аудитории. Они обращаются к людям вполне определенного исторического опыта. Адресуя свои размышления вслух нынешнему зрителю, они ждут от него реакций, включающих в себя этот опыт, они рассчитывают на способность зрителя к исторически ассоциативному мышлению.

Впрочем, фильм «Чужого горя не бывает...» обращен не только к единомыслящим и единочувствующим. В нем отчетлива напористая агитационность.

Смерть и разрушения во Вьетнаме стали горем всех, чьи мысль и чувство не притуплены ложью, предрассудками, властью кошелька. Это к ним обращается писатель Симонов. Но и к тем, чьи души запутаны, затуманены ложью и предрассудками, но не настолько, чтобы вовсе закрыться от света беспощадной правды. Писатель обращается к американской матери, у которой он по ходу фильма на время «отбирает» детей и мужа. Он обращается к тем американцам и не американцам, которые годами оставались не только в географическом, но и в душевном отдалении от Вьетнама. Ко всем пока еще равнодушным и полуравнодушным. Попробуйте, заставьте представить себя на месте вьетнамцев,— настойчиво взывает фильм, показывая вьетнамских матерей, рыдающих или заламывающих от горя руки над трупами своих детей. Поставьте себя на их место — это, пожалуй, один из самых главных мотивов фильма, воплощаемый с почти диаграммной наглядностью.

Казалось бы, дидактика. Но этот упрямый призыв идет от человека, который умеет представить себя лежащим под бомбами «на поле рисовом», как когда-то лежал «под Борисовом», от художника, который вложил в фильм свою биографию, свое сердце. Этот призыв выражен словами простыми и сильными, наполненными сдерживаемым волнением и страстью. Он воплощается и «визуально»— умно подобранными кинодокументами, смонтированными в точном расчете на исторический опыт и психологию современного зрителя. И агитация освобождается даже от малейшего намека на дидактику — становится поэзией.

Поэзия, прессующая жизненные наблюдения и раздумья в емкие образы, живет в фильме не только там, где поэт Симонов читает свои стихи, но и там, где публицист Симонов словно бы с глазу на глаз со своим слушателем и зрителем говорит об убийстве детей и — показывает, как это происходит; говорит об империализме и — концентрирует политическую мысль на

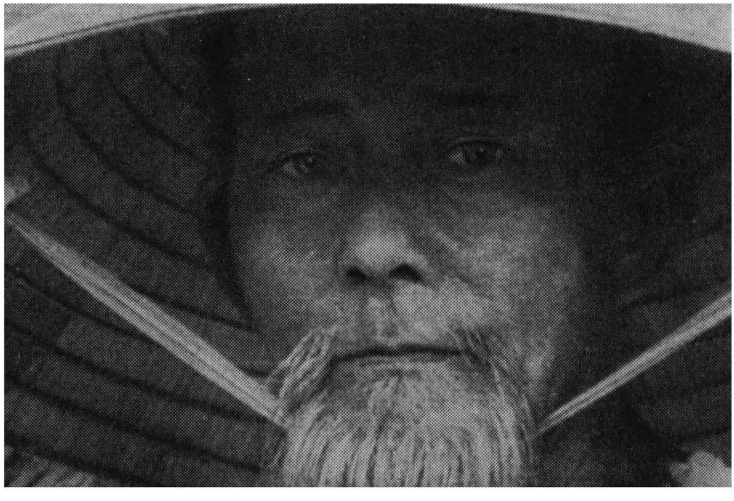
стальных американских чудовищах, ползущих по вьетнамской земле; включает в свою ленту лунный пейзаж и вспоминает о слове «лунизировать», которым американцы обогатили жаргон убийц, превращая города и деревни Вьетнама в мертвые зоны исхлестанной бомбами, выжженной напалмом земли.

Поэзия фильма трагедийна. Смерть и разрушения названы в нем прямыми словами, показаны во всей ужасающей натуральности. Многие кадры нельзя смотреть без содрогания. Но можно ли было их исключить или подретушировать, чтобы хоть немножко «успокоить» экран? Из-за того, что буржуазное «коммерческое кино» ныне весьма прибыльно торгует сценами жестокости и насилия, нельзя выбрасывать изображение жестокости из эстетического арсенала социалистического искусства. Ведь одно дело смакование жестокостей и насилия циниками от искусства или декадентская фантасмагория ужасов в произведениях индивидуалистов, несущих на экран свой истерический страх перед жизнью. И совсем другое дело — правдивый показ преступлений американского империализма на вьетнамской земле. Замалчивать жестокость этих преступлений или ретушировать ужасы убийств — нравственно ли это?

Есть в лексиконе нашей художественной культуры такие слова — бескомпромиссная правда, жестокая правда. Именно такая правда живет в трагедийной поэзии фильма. Она, эта правда, помогает авторскому и зрительскому гневу быть мужественным: фильм об убийстве детей это не только реквием по убитым, но и призыв к борьбе. Поэзия фильма гражданski активна, партийно целеустремленна.

И последнее, о чем хочется мне сказать, завершая разговор о поэтическом строе фильма. С авторством в кино бывает по-разному. Чаще всего фильм рождается как результат творческой активности сценариста, режиссера, оператора, актеров. Порой бывает трудно назвать автором фильма кого-то одного.

Симонов тоже работал не один. В Марине Бабак он нашел режиссера, чья точная — с глубоким проникновением в замысел писателя — работа многое дала фильму. Среди создателей фильма и его участников — операторы Олег Волнов и Лев Копысов, звукооператор Юрий Игнатов, директор Татьяна Кононова, ассистент режиссера Елена Брагина, монтажер Ирина Галенкина, консультант Мариан Ткачев, редактор Воля Донская — вдохновенно и умело работавший коллектив.



«Чужого горя не бывает...». Кадр из фильма

И все-таки в данном случае автор фильма — писатель Константин Симонов. Не просто автор дикторского текста, а именно автор фильма — ход его мысли и чувства определяет движение «кинопоэмы», отбор материала, монтажные решения, тональность и атмосферу экранного зрелища.

Фильм «Чужого горя не бывает...» вышел на экран в дни, когда парижские переговоры о Вьетнаме приближались к решающим фазам. Тогда же он был показан по Центральному телевидению, включившись в протесты миллионов советских людей против продолжения американской агрессии во Вьетнаме, против новой эскалации бомбежек. А эта эскалация, последняя эскалация «грязной войны», была особенно жестокой: разрушая целые кварталы и районы вьетнамских городов, убивая тысячи вьетнамских детей и женщин, американцы, очевидно, рассчитывали на эффект устрашения, надеясь, что вьетнамские патриоты будут сговорчивее на переговорах, пойдут на уступки. И снова просчитались. Им пришлось подписать соглашение о прекращении войны, уважающее право вьетнамского народа на свободу и независимость, на мирное объединение страны.

В час, когда на многострадальную землю Вьетнама перестали падать американские бомбы, какие-то мотивы фильма «Чужого горя не бывает...» ушли в историю. Но фильм не стал историческим документом в музейно-архивном смысле этого слова. Он и сейчас борется. За то, чтобы мир во Вьетнаме был устойчивым, прочным. За то, чтобы уроки вьетнамской войны не забывались.

Когда мы говорим, обращаясь к событиям и людям нашей Отечественной войны, «никто не забыт, ничто не забыто», это не только клятвенное обещание живых павшим — помнить о них. Это и выражение исторически необходимого стремления не забывать о фашистских убийцах, о социальных силах и причинах, сделавших агрессора агрессором, убийцу убийцей. Память нужна народу не только для того, чтобы правильно писались школьные учебники и научные монографии. Память нужна, чтобы вчерашний опыт становился действующей силой сегодняшней и завтрашней истории.

Естественно, что эта же логика народного самосознания, связывающая вчерашнее с сегодняшним и завтрашним, действует и в данном случае — в наших обращениях к урокам вьетнамской войны. «Чужого горя не бывает...» — из тех произведений искусства, которые сохраняют свое значение и за пределами событий, которым они посвящены: в нем сконцентрированы наблюдения, размышления и переживания, являющиеся важной частью исторического опыта народа; в нем найдены сильные и точные художественные средства воздействия на мысль и чувство зрителя, которые имеют существенное значение для дальнейшего развития документального политического фильма.

Сквозь дебри «тростникового леса»

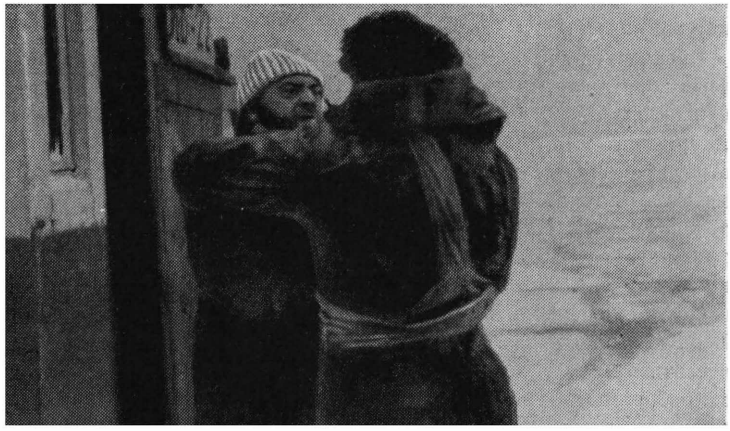
Армен Медведев

«Тростниковый лес». Сценарий Э. Ливса. Режиссер Э. Лацис. Оператор Г. Скултэ. Художник У. Паузерс. Композитор А. Скултэ. Звукооператор В. Лычев. Рижская киностудия, 1972.

Вскоре стало ясно: гибель «Альбатроса» лишь прелюдия к последующей истории, преддверие драмы. Картина тонущего старого траулера воссоздана короткими, точно ожившие фотографии, планами. Запоминаются две-три детали — нос траулера, уходящий все глубже в ледяное крошево, сплетение антенн и снастей в серовато-молочном небе, фрагменты заиндевевшей мокрой палубы, а затем последний взгляд на место катастрофы: «Альбатрос» скрывается под водой.

Сходно обрисованы и люди — четверо рыбаков. О каждом сказано лишь одно, главное из всего, что можно сказать в подобной ситуации... Ужас мальчишки Гундара Норда перед морем удесятеряет силу его рук, вце-

«Тростниковый лес». Кадр из фильма



шившихся в выступ борта, исторгает отчаянное: «Я всегда знал, что так случится». Растерянность капитана Блума ощутима в бессмысленной настойчивости, с которой он убеждает товарищей подождать помощи, якобы вызванной им по радио... Здравый смысл и решительность опытного рыбака Ансиса подсказывают ему безоговорочное решение — держаться заодно со Степом... Степу отдана главная доля авторского внимания. В последние минуты «Альбатроса» лишь он действует, думает, настаивает: «Нельзя ждать! Надо спасаться». И когда среди льдин, заполнивших мертвую пустынность моря, остается лишь голова Степа в обрамлении спасательного пояса — кадр этот воспринимается не как продолжение тревоги, но как указание: Степ — главный герой фильма «Тростниковый лес».

По-моему, режиссер Э. Лацис и не стремился произвести иного впечатления прологом своего фильма. Общий эмоциональный заряд тут невелик. Гибнущие люди как были, так и остаются незнакомыми мне; режиссерское и операторское решение добротно, но не более того. Одним словом, мне, зрителю, предложили важную информацию, и я принял ее с должным вниманием, понимая, что главное — впереди. И это главное в том, как сложится дальше судьба человека, о с т а в ш е г о с я в ж и в ы х.

Для поддержания этого интереса достаточно и того, что роль Степа режиссер поручил Улдису Пуцитису. Тот, кто запомнил актера в ролп Эдгара в фильме Леонида Лейманиса «Эдгар и Кристина», несомненно запомнил и сочетание в его облике «земной», бытовой достоверности, лукавой простоватости даже, и особого гордого достоинства, силы, нравственной цельности, достойной героя эпоса.

И еще я понимал — не может фильм, экспозиция которого и по сути и по стилистике обозначена приметами трагедии, разрешиться пустяком, заурядной историей из жизни тусклых, буднично заурядных людей.

Эпизод, последовавший за прологом, подтвердил, казалось бы, эти соображения. Начался он у причалов рыболовецкого колхоза четыре месяца спустя после катастрофы. Очевидно, каждый день приходит сюда Степ. Подолгу наблюдает за морем, где снуют быстроходные рыбацкие суда. Слушает болтовню колхозного «бича» Ботаникера. Презрительно наблюдает за тем, как тот потрошит карманы старого пиджака, выброшенного морем (почти пародийный парафраз трагедии, пережитой самим Степом). Но каждый раз, увидев, как один из колхозных траулеров подходит к причалам, торопливо покидает берег. Степу трудно встречаться с бывшими товарищами: себе дорогу в море он перекрыл навсегда. Не может, не хочет, боится, в конце концов,— осудить

Степа вправе лишь человек, побывавший в его шкуре.

И если теперь, забегая вперед, я напомню фразу, которую произносит жена Степа в финале фильма: «Долго же тебя не было...», то, уверен, у читающих эти строки сложится отчетливое представление о замысле и проблематике фильма. Перед нами произведение, решающее как бы вечную тему — тему нравственного возрождения героя, его возвращения к себе самому. Уверен я и в том, что столь общее определение темы никого не смутит. Ведь пытливо и талантливо прослеженный и воссозданный процесс морального, духовного самообретения героя всегда открывает перед читателем или зрителем прекрасную сложность человеческой личности, многообразие конкретной социальной и нравственной среды, в которой эта личность формировалась. Первое знакомство со Степом, как и первые пока еще только визуальные впечатления о жизни и людях Краступского колхоза обещают и то и другое.

Волей обстоятельств первый день нашей встречи со Степом на берегу оказывается днем рождения его жены, Эрики. В сверкающем комфортом и опрятностью доме собираются гости. Патриархальная пара — рыбак «с головы до пят» Пусстабс и его жена Милда; пара «новейшей формации» — приехавший из Риги брат Эрики водитель современного траулера Албин и его спутница Фанни — девица, которая, по собственному признанию, «всегда в кого-нибудь влюблена»; председатель колхоза Квелде; вдова погибшего капитана Блума — Янина... Запаздывает лишь Степ. Ушел на минуту по хозяйству, а сам тем временем забрел в дом погибшего друга Ансиса. Может быть, нужно чем-нибудь помочь его вдове Анне — четверо детей на руках.

В беседе с Анной внятно прозвучал и до сих пор лишь смутно различимый мотив невольной вины героя, который в дальнейшем определит все действие фильма. «Ах, уж эта Эрика! У одних беда, а у нее муж под боком». На что женщина резонно объяснила Степу: «А как же иначе? Если б Эрика была на моем месте...» Кстати, тут же, в ответ на нервический его вопрос: «Ты даже не спрашиваешь, как это случилось?» — вдова ответила: «Сам расскажешь, когда сердце успокоится». Жена рыбака понимает, что спасение Степа и, напротив, гибель ее Ансиса — случай, судьба, винить или оправдывать здесь некого. Нет, беда Степа гнездится не где-нибудь, а в собственном его доме. Тернии вонзаются в чело рыбака за праздничным столом. Оказывается, Эрика считает мужа бездельником. Неуместно острит душевно черствый Албин («Те трое, наверное, дрыхли на койках?»). Сомнамбулическим взглядом преследует Степа Янина (как вскоре выясняется, страстно, безрассудно в него влюбившаяся). И даже когда председатель Квелде пьет за Степа, когда Пусстабс шумит, защищая его, Степ все равно чувствует себя на суде: все как-то с у д я т о его поступке. А в чем, собственно, этот поступок (или даже, как, видимо, полагает Эрика, проступок)?

Пока мы только смущенно задаем себе этот вопрос, бессильные понять жестокую алогичность происходящего в доме Степа. Но и бессильные пока постичь смысл назревающей драмы, все же ясно понимаем: день рождения испорчен безнадежно. Да, все смешалось в доме Степа. Но в шуме голосов за столом — надо только вслушаться — есть определенная согласованность. Вывод возникает такой: хотя Степу и не за что себя упрекать, хотя Степ и настоящий парень и настоящий рыбак, над ним нависла беда, тень позора, что ли. Недаром даже самый близкий к нему человек, Эрика, зло и обиженно твердит: «Все говорят, женщины болтают, люди смеются...» Могу, впрочем, засвидетельствовать, что ни один из жителей Краступса из тех, кого мы видели в кадре, ничего лишнего о Степе не говорил, не болтал и не смеялся над ним. Наоборот, каждый старался ободрить рыбака, даже отец Гундара, даже вдова капитана Блума.

Так постепенно изначальное сочувствие Степу потеснилось недоумением. В самом деле, почему с таким слепым упорством усматривает он повсюду осуждение и недоверие? И почему так беспощадна к нему Эрика? Единственное слабое обоснование происходящего заключено

«Тростниковый лес». Степ — У. Пуцитис, Пусстабс — Э. Павулс

в нежелании Степа рассказать правду о катастрофе, дабы не бросить тень на товарищей. Это понятно. Но почему сам-то он ведет себя, как человек с запятнанной совестью? Что это — душевная болезнь, надлом после потрясения? А может быть, существуют где-то за кадром люди, терзающие Степа своими ни на чем не основанными подозрениями.

Впрочем, не проходит и дня после неудавшегося застолья, как мы уже присутствуем при объяснении Эрики и Степа.

О н а. Степ, теперь я понимаю, как глупо я себя вела.

О н. Мм...

О н а. Но и ведь ты вел себя очень странно. Я была уверена, что тебе безразличны все мои усилия (!) наладить нашу жизнь. Мне казалось, что ты обленился(?)...

О н. Да?

О н а. Я не понимала, что с тобой происходит. Я даже подумала, что ты струсил и бросил своих товарищей, спасая себя...

Не будем останавливаться на некоторых алогизмах в этом диалоге. Хотя как не подивиться молчанию, которым встречает Степ обвинение жены в трусости. Как не подивиться жестокости ее обвинения, отсутствию у нее простого человеческого сочувствия к мужу, вырвавшемуся из ледяной пучины? Но хорошо хоть, что примирение состоялось и закончилось фразой Эрики, обещающей возвращение семейного счастья: «Очень скучно в доме без детей».

Однако вскоре мы понимаем, что с детьми придется подождать. Вечером с л е д у ю щ е г о же дня Эрика покинула дом Степа. И осиротевшие стены, точно эхо, донесли до сознания героя навсегда отзвучавший для него голос жены: «Так больше жить нельзя! Не могу я! Не могу!»

Да, я понимаю: в словах этих прерывистое биение измученного женского сердца. В словах этих боль, хотя и непонятная мне, не поддающаяся рациональному объяснению, но боль.

И все же, как не поняли авторы фильма, что объективный смысл их попросту подл. Ведь как раз в тот день Степ хотел выйти в море, вернуться к себе, прежнему. И вернулся бы, не помешай ему обстоятельства. Именно в тот день в контору колхоза приехал

тихий человек с задумчивыми глазами — представитель министерства Лаува. Степа буквально сняли с борта траулера и пригласили к нему на беседу. Чем была вызвана необходимость повторного дознания о катастрофе, я не понял, как не понял и позицию Лаува в этом дознании. С одной стороны, он неоднократно просил Степа «понять его правильно», уверял, что его «никто ни в чем не подозревает». С другой — бросал реплики оскорбительные, способные сбить с ног: «В таких случаях обычно держатся вместе...» (Как будто рыбаки могли держаться вместе и среди волн, покрытых битым льдом?) «Простите, а почему вас водоворот не втянул?» (Это равносильно вопросу: но почему в вас пуля не попала?) Естественно, Степ покинул контору растерянным и разгневанным. А вернувшись в тот день домой, он узнал о бегстве жены.

Поскольку впереди зрителей фильма ожидает крутой поворот сюжета — самое время остановиться и подумать о мотивах, побуждающих героев «Тростникового леса» совершать столь неожиданные поступки. Проще всего было бы объяснить это профессиональными просчетами автора сценария Э. Ливса и режиссера Э. Лациса. Но хотя в конечном итоге дело обстоит, по-видимому, именно так, первопричина просчета лежит не только в сфере профессиональной.

В тематическом плане выпуска полнометражных художественных фильмов прошлого года я прочел аннотацию к «Тростниковому лесу»: «Современный фильм о тружениках моря. В центре — моральная проблема совести и доверия к людям». Итак, авторам аннотации показалось, что конфликт фильма можно выразить словосочетанием, ставшим таким распространенным в последнее время. Нравственный конфликт — понятие само по себе весьма почтенное, ибо нравственность, как известно, аккумулирует отношение людей и друг к другу и к обществу. Но только в том случае, если подобная аккумуляция действительно происходит и нравственные коллизии, в которые оказываются вовлеченными герои фильма, ведут нас в конечном счете к постижению проблем «большого мира», масштабы которого превышают и площадь дома Степа и кабинет председателя колхоза Квелде.

Кажется, авторы «Тростникового леса» предвидели возможность подобных вопросов, во всяком случае в некоторых репликах фильма слышен заранее заготовленный ответ возможному оппоненту. Вот как, например, реагирует Степ на участие Квелде: «Не надо, тут мне никто помочь не может. Ты говоришь: «Мы все колхоз... мы все вместе...» Но ведь есть столько вопросов, которые надо решать самому. И эти вопросы обычно самые трудные». Что ж, понять эту реплику Степа можно.

«Тростниковый лес». Эрика — О. Дреге, Степ — У. Пуцитис

Каждое решение в конечном итоге каждый из нас принимает самостоятельно, собирая для этого всю реальную сложность и емкость того большого мира, в котором мы живем, как бы в едином фокусе сугубо личных нравственных импульсов, размышлений, поисков. Правда, не каждому это дано. Тут вся штука в том, насколько богат и сложен наш собственный мир.

Именно в том, чтобы увидеть за личным общее, за частным общенародное, ничего при этом не спрямляя и не обезличивая ради ложно понятого требования типичности, и состоит задача художника-современника. И ситуация, в которой оказался Степ, интересна не сама по себе, а поскольку она позволяет понять, что он за человек, каков «состав» его души, какова истинная ценность его жизненных представлений и убеждений. И поначалу значительность личности героя, сообщенная ему актером, обещала, казалось, и значительность нравственного урока, заключенного в его судьбе. Ведь в фильме заведомо речь идет о человеке настоящем, не о растерянном и слабодушном юнце вроде Баренда из знаменитой некогда драмы Гейерманса. Он не чета пустышке Фанни, которая, захмелев за столом, щебечет: «Ах, я люблю людей... Ах, я люблю нашу грандиозную действительность»... Недаром же Пусстабс энергично провозглашает: «Да я тридцать штук таких (это он про Албина) не возьму за одного Степа».

Итак, Степ парень стоящий. Стоящий еще и как человек, принадлежащий к избранному рыбацкому клану. Но самые лучшие качества героя скорее декларированы, чем проявлены, доказаны. Его талант, мужество рыбака, верность нелегкой своей профессии вообще толкуются авторами как некий дар свыше, невыразимый, необъяснимый. На экране же реален совсем другой человек, подверженный рефлексии, растерянности, слабости.

Тот, кто не видел фильм, возможно, подумает, что суть характера, не выявленного в поступках, может быть выражена в произведении киноискусства иначе: предметно, пластично. Действительно, в фильме не обязательно проговаривать все до конца. Порой детали обстановки, быта, труда доскажут неясное, выявят глубинные подтексты. Поначалу я сам думал так же, с доверием вглядываясь в пейзажи, интерьеры, лица, воплощенные в кадре режиссером, оператором Гвидо Скултэ и художником Улдисом Паузерсом.

Но доверие рассеялось, как только обнаружились нехитрые механизмы имитации действительности в фильме, где театральность, мелодраматическая эффектность и однозначность внешнего мира сопутствуют мелодраматической многозначительности, а на самом деле невыявленности, запутанности основного психологического конфликта. Дом вдовы, согласно этой стилистической логике, был похож на прокопченный мрачный барак, хотя совсем недавно отсюда ушел хозяин — человек работящий, рачительный. Зато обиталище Эрики напоминало выставку товаров широкого потребления. Символом некоторой отдаленности председателя Квелде от рыбаков служила полированная мебель в его кабинете («Эту бутафорию давно пора выкинуть в окно»). Хлыщ и себялюбец Албин, конечно же, появлялся в отутюженном кителе и крахмальном воротничке. Зато честный рыбак Пусстабс ни в море, ни на суше не вылезал из грубого свитера. Странно, кстати, было наблюдать в этой роли хорошего тонкого актера Э. Павулса, игравшего «запрограммированное» для него режиссером «дитя природы» по всем стародавним штампам: спутанная борода, шмыгающий нос, неопрятно-размашистые жесты. Многие зрители не узнают и Карла Себриса (Глостера в козинцевском «Короле Лире»). Облик старика Норда настолько же бесцветен и расплывчат, насколько туманно-глубокомысленны его излияния по поводу смерти сына или его философские рассуждения на «общечеловеческие» темы: «Бывает такое с человеком. Знает, вроде бы, что бояться нечего, а все-таки боится. Одни боятся одиночества, а другие не могут влезть на мачту — боятся высоты. Кто как...»

Фраза эта, впрочем, чрезвычайно важна в фильме. Упустив ее, станет вообще невозможно понять многое из того, что случилось со Степом после бегства жены. Во-первых,

почему он испугался одиночества в собственном доме и решил уехать из колхоза в Ригу? Оказывается, туда его повела подспудная, подсознательная необходимость нравственной реабилитации: боящийся одиночества, боящийся возвращения в море, он, оказывается, боится еще и высоты. С детства боится. Но раз нельзя преодолеть страх перед морем, то надо преодолеть страх перед высотой. Вот это желание ведет Степа в Ригу, где в старом городе упираются в небо шпили высоченных башен. Там, в Риге, герою предстоит последний искус: он должен преодолеть в себе боязнь высоты, должен подняться на башню.

Обстоятельство это, если следовать простой жизненной логике, имеет самое простое физиологическое значение, но в контексте фильма высотобоязни Степа придано все то же символическое, метафизическое — в духе ибсеновского Сольнеса — значение. Кадры восхождения героя на пугающую его высоту перемежаются эпизодами его встреч с девушкой по имени Урзула, сестрой погибшего Гундара. Характер, заявленный актрисой, мог бы стать украшением лирического фильма, комедии, может быть. Но отсвет авторской концепции и миловидное девичье лицо превращают ее в загадочную маску вестницы истины, скрытой от Степа. Недаром впервые дыхание истины касается его чела в уютном рижском кафе, где Урзула поет для любимого (вообще-то она врач «скорой помощи») «суровую рыбацкую песню». «Черные воды, белые дюны. Ты между ними(?) миг свой найди».

Поиски «своего мига» приближают нас к финалу фильма с той же скоростью, с какой мчатся автомобили по трассе гонки в одном из заключительных эпизодов. Гонка была бы просто ловко снятой документальной «зарисовкой», если б не продолжительность ее метража. Невольно возникла мысль: вот он, долгожданный катарсис. В реве моторов, в испарениях бензина растворяются подспудные тревоги и комплексы Степа. И как обещание будущего счастья — смеющаяся, счастливая Урзула.

И действительно, последний крутой вираж гонок вновь приводит Степа в родной Краступс. Здесь черные воды, белые дюны, рыбаки, могилы погибших в море. Все воссоздано декоративно-впечатляюще... Плачет любящая Степа Урзула. А навстречу ему идет Эрика. Она вновь любит Степа! Но как нельзя было понять, почему она раньше не смогла найти в себе отклика на душевное смятение мужа, так теперь оказываются загадкой мотивы ее возвращения. Многозначительная фраза Эрики так и остается фразой: «Долго же тебя не было, Степ. Я раньше вернулась».

В заключение мне осталось лишь объяснить название фильма — «Тростниковый лес». С ним связана история, рассказанная герою Урзулой. Бесхитростная логика этой истории не только «взрывает» нарочито «метафизический» строй фильма Э. Ливса и Э. Лациса, но и избавляет меня от необходимости пространных рассуждений о проблемах отражения современности на экране. «Когда я была еще маленькой,— так начала свой рассказ Урзула,— я однажды забрела по льду в тростники рядом с домом... Мне казалось, что я не выберусь оттуда, что я никогда больше в жизни не увижу людей». Но маленькая девочка все же обрела покой, и как просто это ей удалось: она свершила единственно разумное — посмотрела выше зарослей тростника и увидела н а с т о я щ и е деревья и н а с т о я щ и й мир.

Жаль, что авторы не воспользовались уроком, который преподнесла их герою простодушная Урзула.

...Тем более жаль, что в титрах фильма стоят имена талантливого современного латышского писателя Э. Ливса, великолепных актеров Латвии, а самое главное — марка Рижской студии, традиции и возможности которой вызывают уважение и надежды. Заинтересованностью в успехах студии, в увеличении ее вклада в развитие и совершенствование всего советского киноискусства и продиктованы эти заметки.

Проверка жанра

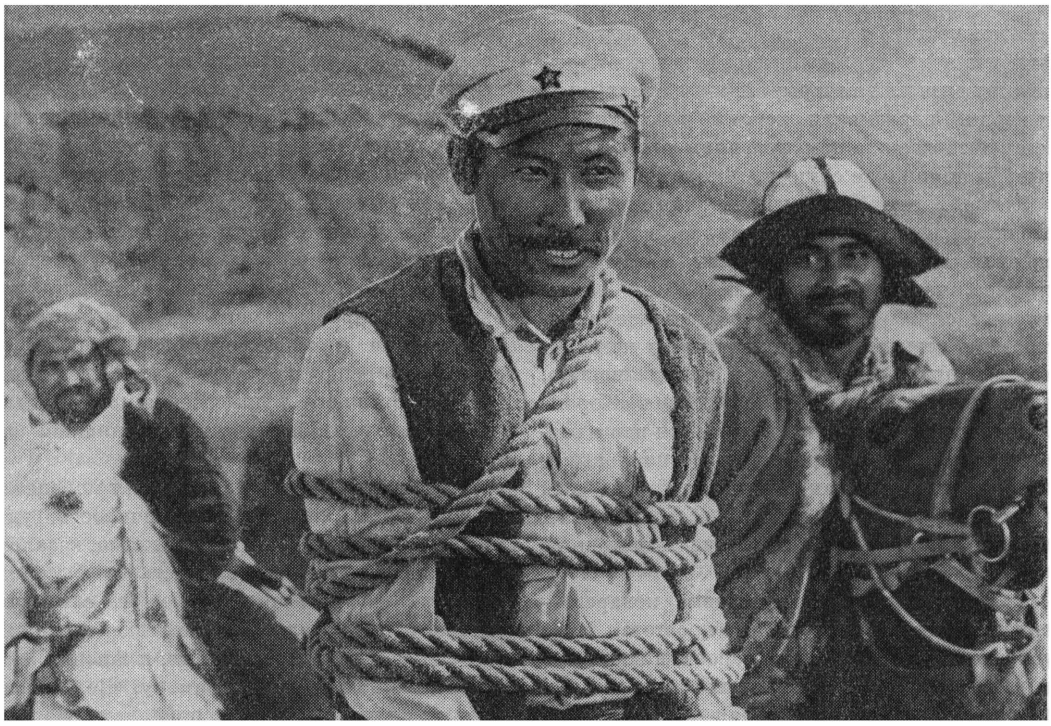
К. Щербаков

«Седьмая пуля». Сценарий Ф. Горенштейна и А. Михалкова-Кончаловского. Режиссер А. Хамраев. Оператор А. Панн. Художник В. Добрин. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Г. Сенчило. «Узбекфильм», 1972.

Вспоминаю первое ощущение после просмотра фильма «Белое солнце пустыни» — ощущение значительности увиденного и вместе с тем некоторой растерянности: смелая последовательность эксперимента была такова, что «условия игры», предложенные авторами ленты, принимались, пожалуй, не сразу. Потом первая растерянность исчезла, сменилась радостной приподнятостью.

Так бывает, когда судьба сталкивает с открытием в искусстве, большим ли, малым, но открытием. И одновременно шевельнулось где-то в глубине души сожаление, грусть, которые тогда не хотелось замечать, тем более — разбираться в их природе. Теперь понимаешь, что приподнятости обретения, открытия сопутствовала грусть возможного близкого расставания с тем, что, по вашим понятиям, еще не изжило себя, было во многом дорого, но, кажется, уходило в прошлое.

«Белое солнце пустыни», похоже, хоронило «на серьезе» сделанный вестерн, справляло по нему веселые, озорные поминки. Ироническое переосмысление традиционных приключенческих ходов и приемов было совершенно очаровательным — казалось, этим ходам и приемам в прежнем своем качестве лучше теперь носа не показывать. А ведь они не исчерпали еще себя, в нашем, по крайней мере, кинематографе, не израсходовали всех резервов. Со-



«Седьмая пуля». Максумов — С. Чокморов

стояние свободной зрелости жанра не миновало, скорее — не наступило еще. И уже — на задворки кинематографа?

В самом деле, много ли в последнее время было удач в приключенческом жанре? «Конец атамана» покойного Шакена Айманова, две серии «Неуловимых» Эдмонда Кеосаяна... Я не собираюсь составлять полный перечень, но даже если очень напрячься, вряд ли названия посыплются, как из рога изобилия. Кстати, о том, что традиционный вестерн не так уж прост и отнюдь не вдоль и поперек освоен, исхожен нашим кинематографом, с очевидностью свидетельствовала обидная неудача заключительной, третьей серии «Неуловимых». Режиссер, на мой взгляд, пренебрег здесь двумя правилами, условиями жанра, без которых, как оказалось, не обойтись.

Строго выверенная логика динамичного напряженного приключенческого сюжета. Пусть заворот событий будет почти фантастическим, но они должны с неумолимой последовательностью вытекать одно из другого, сюжетно немотивированные события и поступки исключены. А авторы «Короны Российской империи» навязывали героям действия, не соответствовавшие тем правилам игры, которые были ими же самими, авторами, заданы.

И еще. Героям, которым, по замыслу, предназначается авторское сочувствие, в какой-то важный момент должно быть обязательно труднее, чем их противникам. Они, герои, должны силой обстоятельств оказаться в положении невыгодном и находить из него выход, оперируя мужеством и находчивостью, ловкостью и сообразительностью. А в «Короне Российской империи» чуть ли не вся наша разведка ловит маленькую группу шпионов, все про них знает и никак не может поймать, хотя шпионы сами идут в руки — обстоятельство, симпатии к положительным героям отнюдь не вызывающее...

Приключенческий жанр очень коварен,— при всей своей кажущейся простоте. Мера условности в изображении героев, в воспроизведении реальных жизненных ситуаций допускается вроде бы и немалая — поэтому так легко не заметить рубеж, за которым реальность эта рассеивается вообще, оказывается за пределами фильма. И тогда поднимают голову пошлость, дурной вкус, грубое потакание эстетической неразвитости: герои и ситуации, утратившие контакты с живой жизнью, впитывают все это подобно губке. Да и отношение к жанру как к «низкому», в котором допустимо то, что в «серьезном» кинематографе не прошло бы по причине художественной несостоятельности,— такое отношение тоже достаточно распространено. В результате ни один, наверное, жанр кинематографа не знает такого количества не просто неудач, но неудач, лежащих за гранью профессионального искусства. Именно здесь критерии сбиваются, размываются как-то неуловимо, в «рабочем порядке», и потому постоянно помнить о требовательности, о том, что приключенческий жанр не имеет права на скидки в той же мере как и всякий другой, особенно важно.

В общем нужно еще работать и работать, чтобы довести жанр «до кондиции», и возможности для поиска, риска, эксперимента остаются достаточно обширными. Именно поэтому блестящая ирония «Белого солнца пустыни» в результате нанесла сокрушительный удар примитиву и штампам, которых скопилось весьма достаточно, но «вестерна» как такового не прикончила. Напротив, заставила его, как мне кажется, подтянуться, сосредоточиться, собраться с силами, пересмотреть свой арсенал, выбрав из него средства наиболее действенные и эффективные. Похороны не состоялись еще и потому, что настоящий герой настоящего приключенческого фильма совершенно необходим на сегодняшнем экране.

Необходимы, и прежде всего для молодежи, его стойкость, ловкость, находчивость, умение не теряться перед препятствиями, казалось бы, непреодолимыми, смелость и быстрота реакции, органически соединенные с преданностью нашему делу, готовностью отдать ему все силы, а если потребуется, и жизнь. Ведь как бы мы ни ругали, к примеру, «Великолепную семерку», а в профессионализме, во вла-

«Седьмая пуля». Айгуль — Д. Камбарова, Максумов — С. Чокморов, пастух — Т. Нигматуллин

дении ремеслом ее авторам не откажешь. И то, что множество мальчишек бегали смотреть ее по нескольку раз — факт. Как факт и то, что нам нечего было ей противопоставить. А ведь возможность хотя бы и детского, мимолетного, скоропроходящего увлечения тем типом одинокого, сильного авантюриста, которого с симпатией и талантом воссоздал на экране Юл Бриннер,— возможность эта не так уж безобидна, как может показаться.

В общем острая потребность в нашем отечественном вестерне или приключенческом фильме (назовите как хотите, не в названии суть) очевидна. Материал для подобных лент история нашей страны, гражданская, Отечественная войны дают неисчерпаемый. Я уже упоминал здесь фильм «Конец атамана»— вот, подумалось тогда, золотоносная жила, если подойти к делу с умом. Гражданская война, потом борьба с басмачеством в Средней Азии, на Востоке — характеры яркие, сильные, неожиданные, коллизии острейшие, самобытнейшие. А специфика, особенности времени, места действия — все это будто бы само «просится» в приключенческий фильм.

Авторы сценария «Конец атамана» А. Михалков-Кончаловский и Э. Тропинин чутко и точно ощутили возможность материала. И, я думаю, заслуживает всяческой поддержки то обстоятельство, что для А. Михалкова-Кончаловского, серьезного профессионала, работа над «Концом атамана» не стала эпизодом. Что он опять обратился к приключенческому жанру, на этот раз в соавторстве с Ф. Горенштейном, также успевшем уже зарекомендовать себя в кинематографе. В их сце-

нарии «Седьмая пуля» представлен эпизод борьбы за Советскую власть в Средней Азии (возвращение в ряды Красной Армии мусульманского отряда, который бандиты пытались, и в какой-то период успешно, переманить на свою сторону).

За экранное осуществление «Седьмой пули» взялся узбекский режиссер Али Хамраев, для которого встреча с этим сценарием также, очевидно, не была случайностью: в числе заметных его работ, привлекших внимание кинематографической общественности,—«Чрезвычайный комиссар», где правдивое, достоверное изображение гражданской войны соединялось с законами, нормами приключенческого жанра во многом успешно. А одну из главных ролей в этой картине играл С. Чокморов, которому в новой ленте режиссер поручил воплощение характера командира Максумова.

В общем в работе над «Седьмой пулей» собрались люди, к этой работе подготовленные. И если к уже названным добавить таких первоклассных мастеров, как Н. Жантурин, Б. Бейшеналиев, играющих в общем небольшие роли, добавить совсем молодую актрису Д. Камбарову, отлично показавшую себя в предыдущем фильме Хамраева «Без страха», то серьезность намерений авторов «Седьмой пули» станет вполне очевидной.

Итак, «Седьмая пуля».

Едет настороженной улицей командир Максумов, встречает человека с какой-то странной, завернутой в мешковину ношей. Человек в ответ на приветствие Максумова отвечает что-то невнятное и вдруг бросается бежать, уронив сверток, из которого вываливается венский стул. Исполненный тяжелого предчувствия, Максумов рванул поводья и поскакал к крепости, где размещался его отряд.

Легкий ветерок носил по двору обрывки бумаги, и резкая, гулкая тишина была тишиной разорения, которая воцаряется после неудержимо и бурно прошедшей беды. Потом Максумов увидел труп комиссара. А отряда не было. Потом грохнула граната — это красноармеец, оставшийся здесь один, забаррикадировавшийся, продолжал защищаться от бандитов. Он-то, когда разобрался, узнал Максумова и рассказал ему, что приходил Хайрулла со своей бандой и увел отряд. Бандиты очень жалели, что не застали Максумова. А через несколько минут, когда Максумов решил один идти в бандитское логово бороться за свой отряд, во дворе появилась Айгуль, девушка, которую Хайрулла купил себе в жены. Она просит Максумова убить ненавистного ей Хайруллу, обещает показать, где он (ведь чтобы прийти к Хайрулле, даже в одиночку, его еще надо найти). «А потом ты женишься на мне. Я буду твоей любимой женой»,— закончила изложение своего плана Айгуль, смело глядя в глаза Максумову.

Завязка упругая, короткая, сжатая (какой растянутой, аморфной бывает она порой в неумелых приключенческих лентах) — завязка, в которой определен ритм, настрой повествования и уже обозначены характеры. И дальше в калейдоскопически сменяющих друг друга событиях вы ни на секунду не теряете логической нити. Психологически и событийно обосновано, почему герои поступают так, а не иначе, хотя на обоснования у авторов порой — доли секунды. Обосновано, почему вместо того, чтобы таиться, прятаться, Максумов открыто выходит к людям Хайруллы, приехавшим за Айгуль, и отдает себя в их руки. Почему пастух, встретивший этот маленький отряд в дороге, нападает на него, собрав верных товарищей. И, перебив всех, оставляет в живых Максумова, которого хотел убить в первую очередь, и не только оставляет в живых, но становится его другом и защитником. Почему отряд, пошедший было за Хайруллой, снова берет сторону Максумова... Впрочем, стоп. До сих пор цепочка обоснований была весьма убедительной, но в этом, последнем и очень важном пункте она несколько ослабевает, теряется, к нему я еще вернусь.

Говоря о мастерской выстроенности в лихорадочном мелькании кадров, смене планов, нельзя не отдать должного работе оператора А. Панна. Мелькание не становится скороговоркой, все важное — будь то мимоходом брошенный взгляд или кинжал, на долю се-

«Седьмая пуля». Старший — Н. Жантурин

«Седьмая пуля». Айгуль — Д. Камбарова, Хайрулла — Х. Умаров

кунды блеснувший в руках пастуха,— врезается в память. А погони, перестрелки сняты, так сказать, «на уровне мировых стандартов», и это отметить надо.

Б. Бейшеналиев играет эпизодическую роль пленного бандита, со свойственным ему открытым и сильным темпераментом передавая нервную взвинченность фанатика, которая при столкновении со спокойной убежденностью оборачивается душевным смятением, растерянностью, подавляемой мучительно трудно. Старший отряда, с которым Максумов добирается к Хайрулле, в исполнении Н. Жантурина умен и нетороплив, коварен и жаден. Именно разглядев эти качества, угадав характер их сочетания, связи, добивается своей первой победы безоружный, одинокий пока Максумов. Озлобленность, неизбежность

«Седьмая пуля». Максумов — С. Чокморов

срыва выразительно передает Х. Умаров в своем Хайрулле, от природы сильном, уверенном человеке,— неизбежность, продиктованную крахом того дела, которому Хайрулла себя посвятил.

И, конечно, самых добрых слов заслуживает Д. Камбарова. Ее Айгуль еще ребенок и уже женщина. Детскость удивительным образом переплелась в ней с житейской трезвостью, с умением добиваться своей цели. Она может быть любящей, но и непреклонной, и хитрой, и злой — когда на карту поставлена жизнь любимого. Айгуль гибнет от руки Хайруллы, и вы понимаете, что не только Максумов — она тоже была достойным противником бандиту, которому ее нарекли в жены. А останься она жить — неизвестно, чей характер выказал бы себя решительней, круче, ее или Максумова, хотя чего-чего, а характера Максумову не занимать...

В общем, предчувствие высокого профессионализма, которое родилось еще при знакомстве с именами создателей ленты,— это предчувствие не обмануло. Достоинством профессионализма отмечены в фильме детали, частности и общее, главное. А самое главное, самое важное в приключенческом фильме, в вестерне — это, конечно, герой. К нему стягиваются нити, ради него все затеяно, его неудача или удача определяют конечный итог ленты.

Здесь я перехожу к работе Сюйменкула Чокморова.

Поразительный все-таки артист, счастливая находка нашего кинематографа. Артист, за самой, казалось бы, обыденной внешностью которого — ненатужная, непоказная внутрен-

няя значительность. Клокочущий темперамент спрятан, скрыт. Герой может безмятежно улыбаться, а под безмятежностью этой — нервное напряжение высшего накала. Движения медленные, будто бы даже расслабленные, но в них — готовность к прыжку, удару, молниеносному действию. И еще одно существеннейшее актерское свойство Чокморова — он умеет играть людей убежденных. Причем убежденных твердо, выношенно, без фанатизма и истерической взвинченности. Герой Чокморова — для столкновений резких, быстрых, предельных, когда все решают секунды, и нейтральных решений быть не может.

Актер, незаменимый для фильмов, подобных «Седьмой пуле». У меня нет точных сведений, но предполагаю, что авторы сценария, размышляя о том, как изнутри оправдать решение Максумова отправиться к Хайрулле, все же заранее имели в виду Чокморова. Именно он, с минимальным количеством текста, мог сыграть такую прочную, такую органичную цельность, когда вопрос о том, с кем быть отряду, с красными или с басмачами, есть для героя вопрос не только боевой, политический, но и глубоко личный. Настолько личный, что мысль об опасности, о возможной гибели даже не коснулась Максумова. Если есть хотя бы один шанс спасти отряд — надо этот шанс использовать. Ибо без людей, которых он учил, пестовал, но в которых еще не успел влить свою убежденность, стойкость, ему не жить — слишком большой, неотторжимой частью его личности, его «я» оказались эти заблудившиеся люди. И все это — тихо, спокойно, как нечто само собой разумеющееся.

Командир Максумов Чокморова обладает абсолютным нравственным слухом. На войне есть друзья, соратники и есть враги, и врагов надо убивать, как известно. Но вот возникает ситуация, представленная в фильме, когда не всякий сразу разберет, где друг и где враг. Максумов разбирает безошибочно, сразу. Именно поэтому он, не колеблясь, идет выручать своих бойцов, которых вполне мог посчитать врагами и поставить на них крест. И именно поэтому он, тоже без колебаний, посылает свою последнюю седьмую пулю в Хайруллу, побежденного, обессилевшего, склонившего голову на колени своей немолодой, беременной, самой верной жены. Пусть враг в жалком состоянии, но и такой он должен быть убит, в противном случае он скоро снова станет сильным, принесет много бед и убьет многих, — третьего не дано. Эта выстраданная правота Максумова придает финалу особый пронзительный драматизм.

Но до этого была встреча со своими бойцами в лагере Хайруллы. Представьте себе — один перед целой бандой, частицей которой стал отряд, несколько дней назад его, Максумова, покинувший. Исполнена тяжелой, гневной страсти речь командира перед вчерашними солдатами революции, изменившими ей. Выстрел в зачинщика бунта, про которого Максумов знает: неисправим; избиение командира, после которого он, полумертвый, сам поднимается с земли и сам идет в тюрьму — все сильно и верно. Но дальше...

Как, какими внутренними путями отряд вернулся к Максумову? Почему бойцы тогда предали его, а сейчас ощутили жгучий стыд за свое предательство? Помощь, пришедшая извне, дает сюжетное завершение ситуации, но нравственной проблемы еще не решает.

Я сейчас напомню давний, теперь уже отодвинутый в прошлое, но от этого не менее убедительный пример — Верещагин из того же «Белого солнца пустыни», лучшая кинематографическая роль Павла Луспекаева. В ироническом переосмыслении вестерна нашлось место для глубокого анализа незаурядного и совершенно особого человеческого характера. Пристальное внимание к нравственному миру героя окупилось сторицей — таможенник Верещагин стал одним из запоминающихся характеров в кинематографе последних лет.

Пристального внимания к нравственному миру *тех людей* порой не хватает авторам «Седьмой пули». Профессионализм их временами оказывается холодноват, и тогда становится заметной попытка возместить недостаточную углубленность в мысли и чувства героя, в самую природу его конфликта с отрядом решениями чисто внешними, хотя и идеально со-

ответствующими законам жанра. Духовного возрождения отряда, роли Максумова в этом возрождении мы, по сути дела, не видели. А как бы выиграл фильм, если бы взаимоотношения Максумова и отряда были разработаны подробнее, заинтересованнее.

В связи с этим встает не новый, но не теряющий актуальности вопрос об этих самых законах жанра, о его особенностях и специфике.

Герой — личность в первую очередь или в первую очередь он — сюжетная функция? Каково место человека, его духовного мира в вестерне, приключенческой ленте, детективе? Подчиненное или главенствующее? А если главенствующее, то не разрушит ли это динамической сюжетной структуры, не ляжет ли на нее непосильным грузом?

Бывало — груз и в самом деле оказывался непосильным, умело и ловко закруженный сюжет трещал, рушился.

Но вот —«Мертвый сезон», разведчик Ладейников. Разве состоялась бы лента именно в своем жанре, если бы ее не держал, не скреплял собой этот удивительно обаятельный и емкий характер. Или «Адъютант его превосходительства», капитан Кольцов, генерал Ковалевский. Они — центр картины, сюжетные ходы которой от начала до конца остры, неожиданны, захватывающи.

Достаточно веские аргументы. Да и «Седьмая пуля» тоже аргумент — в том лучшем, что есть в фильме, что определяет его успех. Авторы еще раз доказали неисчерпанность жанра, верно нащупали путь его обогащения, развития, хотя и пошли этим путем не до конца последовательно.

Все больше выходит на наших национальных, в частности, среднеазиатских студиях фильмов ярких и самобытных, фильмов, оказывающихся в первых рядах советского кинематографа, влияющих на его развитие. Были острые социальные драмы, лирические комедии, притчи, исторические костюмные ленты. И был «Конец атамана», снятый на «Казахфильме», был «Чрезвычайный комиссар», а теперь «Седьмая пуля», поставленные на «Узбекфильме» Али Хамраевым. Хорошо, что и этот род кинематографа не забыт, что он участвует в общем движении. Хорошо бы, чтоб авторы «Седьмой пули» продолжили свои поиски в жанре, в котором они уже немало успели.

Традиции или путы традиций?

Ярослав Голованов

«Наука и техника», периодический киножурнал, 1971—1972 гг. «Центрнаучфильм».

1. Оглядываясь во вчера, заглядывая в завтра

«Науку и технику» любишь так давно, так привычна уху его нехитрая мажорная музыкальная заставка, так знаком этот маленький столбик фамилий, за которым — ты знаешь и ждешь этого нетерпеливо — откроются тебе бескрайние чудеса мира науки, что невольно относишься к этому киножурналу, как к солидному, пожилому человеку, папиному или маминому знакомому, и неловко дерзко сказать вдруг, что тебе не все там нравится, не все там как надо. Над критиком довлеет очарование старинных воспоминаний, и, чтобы быть объективным, а значит, и полезным этому журналу, надо стряхнуть с себя эти чары.

Любой киножурнал — исторический документ. И не только в том смысле, что в нем запечатлены какие-то уже отошедшие в прошлое события. Этот документ рассказывает и о некой общей задаче своего времени, о подходах к ее решению, о методах поиска. Ведь задачи, подходы, методы — это тоже история.

Возникший в довоенные годы популярный киножурнал был журналом-просветителем. Просветительство лежало тогда вообще в основе всей научной популяризации. Сейчас, когда мы читаем превосходные книги наших популяризаторов и смотрим фильмы, рассказывающие, скажем, о принципе честности, трудно даже поверить, что в общем-то совсем не так давно нарасхват раскупались книжки о том,

почему гремит гром, и снимались фильмы, как это ракета ухитряется лететь в пустоте.

Просветительский период научно-популярного кино — период очень интересный и непростой. Его приемы и методы тоже никогда не были застывшими, постоянно развивались и совершенствовались. От простого шли к сложному. Именно тогда Алексей Максимович Горький, касаясь проблем популяризации науки и техники, писал: «Знать необходимо не затем, чтобы только знать, но для того, чтобы научиться делать. Поэтому: нужно знать не только результаты процессов, а следует изучать процессы».

В этих словах уже *новое* качество, *новые* задачи популяризации. И год от года эти качественные изменения становились все более значимыми, а время, на них отведенное,— все более *коротким*. В послевоенные годы прогресс науки, жизнь потребовали от нас стремительного поумнения. Наука и техника неслись вперед, перечеркивая вчерашние находки, перестраивая классические ансамбли, по-новому толкуя смысл давних истин. Появляется новая, дотоле неизвестная *формула*: наука превращается в непосредственную производительную силу общества. Прогресс науки и техники становился главным оружием в борьбе за создание материально-технической базы коммунизма. «Важные особенности нынешнего этапа хозяйственного развития страны определяются также быстро развертывающейся научно-технической революцией,— говорилось в Отчетном докладе на XXIV съезде партии.— Социализм, плановое социалистическое хозяйство открывают наиболее широкий простор для всестороннего прогресса науки и техники».

Пропаганда научно-технических достижений, не отбрасывая своих просветительских функций, встала на уровень политической пропаганды.

Все стало как-то взрослее, серьезнее, глубже. Это потребовало свежего взгляда, выдумки, изобретательства, ума. И все это делает сегодня работу пропагандистов научно-технических достижений не только более важной, значимой, но и более *интерес-*

н о й. Ну, а если это так, насколько же соответствует наш добрый старый знакомый — киножурнал «Наука и техника» этим требованиям? Соответствует. Часто соответствует. Но далеко н е в с е г д а.

2. Какой нынче год на дворе?

Во многих номерах журнала, выпущенных за последние два года, можно найти яркие, интересно решенные киноновеллы, рассказывающие о технике новой пятилетки, эпиграфами к которым можно взять многие строчки директив по пятилетнему плану. Ход монтажа, дикторский текст преследуют в них ясную цель: уйти от бесстрастной информационности, превратить кинокадры в громогласных пропагандистов передовых методов производства, п о м о ч ь встать на ноги только что родившейся научно-технической идее.

Не ограничиваясь показом прогрессивной техники и новой техники, киножурналисты ведут нас в лаборатории ученых, в ту сторону, где не шагают по столбовым дорогам прогресса, где прокладываются первые тропки и совсем еще не ясно, какой из них уготовлена судьба магистрали.

Наконец, что очень важно, все эти научно-технические чудеса, которые зритель видит на экране, не абстрактны для него. Он следит за тем, как мысль облекается в плоть, идея превращается в вещь, в нечто ему, зрителю, полезное и нужное. На экране конкретизируются, становятся зримыми строки партийных документов о повышении благосостояния трудящихся, о стремительном росте производства новых товаров широкого потребления.

Получается — все это в журнале е с т ь. И действительно можно поздравить авторов киноновелл о прямом восстановлении железа и электроискровом методе обработки деталей, о гигантском 75-тонном грузовике и электронном микроскопе с объемным изображением, о графических, зримых прогнозах, которые дает инженерам умная электроника, о работах биологов, выращивающих в заливе Посьета плантации морского гребешка, о бумаге невиданных свойств и пушистой пряже. Есть немало мастерски сделанных коротких рассказов, в которых точным выразительным и простым языком рассказывается о новом, важном и непростом. Многие из них, наверное, даже могут стать учебными пособиями для подготовки молодых кинодокументалистов. Итак, все вроде бы хорошо — успокаиваешь ты себя, но чувствуешь при этом своем довольстве некую сосущую тревогу.

Речь вовсе не о количественном соотношении удач и неудач. Просто каждая неудача порождает вопросы, лежащие в о с н о в а н и и всей работы журнала. Речь идет о пропагандистских формах и методах, об у р о в н е п о п у л я р и з а ц и и, который должен соответствовать времени научно-технической революции.

Как изменились за последние 10—15 лет наши газеты и журналы! Ну, вспомните сами, что еще совсем недавно вы могли прочесть:

«Читатель! Я приглашаю тебя в страну чудес! Не ищи ее на карте! Эту страну открыли недавно наши замечательные ученые! Имя ее — мир п л а с т м а с с...

— Это замша!— восклинул мой сосед. Инженер, идущий рядом, улыбнулся:— Нет, друзья, это простой тринитрогаммаультрассуперлагтам...» Ведь так писали! А теперь? Да даже читать не надо! Достаточно издали взглянуть на верстку, на внешний вид — и точно определишь время издания. А если все-таки прочесть? Другой язык, другие формы, другие методы подачи материала. Еще более разительны перемены, произошедшие за это время на телевидении. Вот почему всякого рода консерватизм самой, казалось бы, мобильной музы, музы научно-популярного киножурнала, особо нетерпим.

Популяризация достижений науки и техники в нашей стране в последние годы отмечена прежде всего осмыслением краеугольных мировоззренческих проблем естествознания. В словарь популяризаторов в эти годы вошли понятия: «фронт науки», «стык науки», все яснее вырисовываются общие контуры сложных переплетений различных отраслей знаний, м е х а н и з м их взаимного проникновения и оплодотворения. Задачи научно-технической революции неизбежно выводят нас из

окопа частной проблемы, конкретной дисциплины и ведут к стратегической карте битв научно-технических идей. Уже вижу здоровые, полные оптимистической иронии, улыбки моих оппонентов: «Эка, куда занесло: «стыки науки!», «взаимное проникновение!». А мне дают 200 рублей, 100 метров пленки и три дня сроку! Вот-те и стык наук! Спуститесь с небес, критик!»

Согласен. Спускаюсь. Но и вы согласитесь, дорогой оппонент, что при всей непохожести, с учетом всей специфики печати, радио, телевидения, кино и всех других средств массовой пропаганды они имеют некую общую основу, некое главное задание: формирование научного мировоззрения.

И нет ни одного средства информации, которое бы могло более доступно и быстро передать и объяснить мысль, чем это делает кино. Бесспорно, что журнал «Наука и техника», имеющий, как никакой иной научно-популярный фильм, хороший прокат, был, есть и должен остаться журналом прежде всего информационным, но ведь информация информации рознь. Можно просто показать новый компьютер и перечислить все его необыкновенные возможности. А можно построить сюжет так, как сделано это в одном из номеров журнала за 1972 год, когда зритель понимает, что современная техника «думающих» машин совершила не только чисто технический переворот, но и внесла свои коррективы в психологию человека.

3. Забытые плоды древа науки

Прекрасным примером решения огромных комплексных научно-технических задач могут служить работы по освоению космического пространства и проникновению в тайны микромира. Однако тема космоса в «Науке и технике» не имеет своего лица. Здесь и репортерская торопливость телевидения, и уже отходящее в прошлое бодрячество первых «космических» лент, тот в общем-то грустный «солнечный оптимизм», в основе которого заключено не знание вопроса, а, напротив, более чем поверхностное с ним знакомство и, увы, просто дублирование известного (№ 2, 6, 13 за 1971 год.). Журналу не угнаться за кинохроникой и тем более телевидением. И не стоит, мне кажется, даже пытаться делать этого. Телевидение — это видеогазета, а «Наука и техника» как раз точно называется: журнал. И журналу надо оставаться как раз журналом: брать свое не скоростью, а глубиной, не новизной, а осмыслением новизны. Не обязательно снова показывать, как стартуют космические станции, скажем, к Венере и как проходят их траектории. Это зритель уже видел, знает. Лучше помочь ему осмыслить одну лишь мысль о том, что полет этой автоматической межпланетной станции дает науке подчас больше информации о планете, чем получено за многие предшествующие века.

Тематическую палитру «Науки и техники» вообще отличает некоторая одноцветность. Вы очень редко встретите даже упоминание о таких действительно мировых научных центрах, как Новосибирский академгородок, Обнинск, Дубна, Пущино, о молодых центрах Средней Азии и Дальнего Востока. Есть науки, например, математика, или отдельные отрасли науки — допустим, квантовая механика,— которые, безусловно, представляют определенные трудности в их популяризации (хотя как раз в кино они преодолимы скорее всего. Попробуйте-ка рассказать о неэвклидовой геометрии или теории относительности по радио, например). Но сколь, напротив, благодатны для киножурналистов темы, связанные, скажем, с астрономией, биохимией, океанографией. А ведь и их не часто встретишь в «Науке и технике». А если встретишь, то в пропорциях подчас странных, ничем не оправданных. Из пяти «биологических новелл» 1971 года две посвящены работам ученых Института вирусологии им. Д. И. Ивановского. Безусловно, эти работы достойны того, чтобы о них узнали миллионы людей, но ведь только в системе Академии наук СССР есть Институт белка, Институт биохимии, Институты микробиологии, молекулярной биологии, фотосинтеза, цитологии, физиологии растений и многие, многие другие биологические институты, лаборатории и кафедры.

Не помню, чтобы на экране «Науки и техники» были сюжеты, посвященные новостям и открытиям в области социальных и гуманитарных наук.

Все чаще проводят в нашей стране международные научные съезды, конференции, симпозиумы. Неверно было бы упрекать «Науку и технику» за то, что она не рассказывает об этих форумах ученых: много ли тут расскажешь в считанные минуты. Президиум, ораторы на трибуне и задумчивые слушатели в зале — это мы видели в «Новостях дня» и телерепортажах «Время». Но такие представительные мировые научные форумы, как I Международный геохимический конгресс, Международный конгресс по истории науки, XXIV съезд хирургов, XVIII конгресс лимнологов и другие, могли быть хорошим поводом для рассказа о частных работах в той или иной области. То же можно сказать и о различных международных и внутрисоюзных выставках.

Мне кажется, что журнальные формы «Науки и техники» могут быть дополнены и эскизными портретами выдающихся ученых. Опять-таки речь не идет о том, чтобы решать эту тему «в лоб», но разве так уж трудно представить себе интересный микрофильм, связанный с именами П. Л. Чебышева, Н. Н. Миклухо-Маклая, И. М. Губкина, юбилейные даты жизни которых отмечались в последние годы. Юбилеи могли быть опять-таки лишь поводом и для увлекательных рассказов о работах наших современников: М. В. Келдыша, А. П. Александрова, И. И. Минца и других. Разве зрителя не заинтересовал бы сюжет «Один день президента Академии наук СССР»? Кстати, удивительно, но в маленьких кинорассказах «Науки и техники» в девяти случаях из десяти мысль автора идет от машины, прибора, процесса — к человеку, и лишь в одном случае — от человека, от ученого, производственника, его характера, личности — к делу его ума и рук.

Короче, вся так называемая хроника научной жизни, пропущенная через объективы и призмы киносъемочной аппаратуры операторов «Науки и техники», может и должна теснее привязать его ко времени так, чтобы не только по обложке можно было определить год выпуска журнала.

Попытки редакции выйти за пределы традиционных схем предпринимались весьма робкие. Например, один из номеров журнала был посвящен научным открытиям. Один из последних номеров прошлого года посвящен знаменитому Щекинскому эксперименту (№ 19 за 1972 год), другой — научно-техническим связям ученых СССР с Польской Народной Республикой (№ 21 за 1972 год). О делах щекинцев рассказано обстоятельно, хотя и суховато, скучновато. Советско-польские научные связи выглядят как-то случайно, бессистемно, хотя говорится немало о плановой работе в рамках СЭВа.

А если попробовать выпустить тематический номер по какой-нибудь отрасли знаний? Однообразно? А если это химия? Или радиотехника? Так ли трудно найти внутри этих гигантских тем разнообразные сюжеты?

Кстати, если «Наука и техника» журнал, то почему в нем нет постоянных рубрик?

4. Обычное, непорционное меню

Все многообразие и разнообразие научной жизни страны в журнале зачастую преобразуется в некий, уже довольно долго существующий стереотип. Постараюсь рассказать о таком «типовом», «непорционном» номере «Науки и техники».

Сюжет первый. С высокой точки сняты дымы некоего промышленного гиганта. Дымят трубы. Среди утесов огромных корпусов изгибается в медленном движении железнодорожный состав. Соборные просторы высоченных цехов. Далее что-то металлическо-автоматическое.

Почти обязательным стал для первого сюжета некий пульт. Вот под бодрые маршевые ритмы дрогнули стрелки очередных «показометров». Рядом опрятный оператор. С блокнотом. С затаенным восхищением, как ребенок на аквариум, смотрит он на прибор, записывает. Причем, я заметил, очень часто записывает показание прибора-самописца. Почему бы? Не доверяет самописцу? Если стрелки дрожат, марш может прерваться нарастающей тре-

вогой скрипок (см. № 5, 7, 9, 10, 13, 15 и др. за 1971 год, № 17, 18, 23 и др. за 1972 год.).

Сюжет второй. Он резко контрастирует с первым. Тихо. Ничего не дымит, не брызгает искрами, не клокочет. Люди в галстуках неторопливы, величавы. Чаще всего на них белые халаты. Это врачи, или физиологи, или биологи, короче, это исследователи чего-то живого. Если в первом сюжете главные герои почти всегда мужчины, то здесь допустимо выдвинуть на передний план хорошо причесанную женщину. Вот собрались вокруг стола единомышленники. Что-то обсуждают. Пошла мультипликация: как что с чем соединяется, как прорастает, приживается, бегут поны, воздвигаются кристаллические решетки, внедряются коварные оборотни-вирусы. (Замечу попутно в скобках, что, как правило, мультипликация используется в журнале в меру и со вкусом. Она быстро и просто помогает уяснить суть многих процессов и явлений, о которых рассказывает журнал.) Мультипликационная абстракция сменяется обычно чем-нибудь трогательным и милым: цыплятами, мышками, кроликами, обезьянками. Часто — детенышами, что особенно трогательно. В одной клетке кролики грустны и апатичны. Плохо им. В другой — кушают морковку. Им — хорошо. Во втором сюжете чаще всего используются темы уже не металлургическо-автоматические, а медико-биологические (см. № 1, 2, 4, 9, 13, 15, 17, 18, 21 за 1971 год, № 17, 22, 23 и др. за 1972 год).

Сюжет третий. Он чаще всего рассказывает о какой-нибудь технологической новинке. Сценарный ход примерно такой: раньше «А» превращалось в «Б» долго, дорого, сложно, взрывоопасно, да и «Б» получалось не такого уж высокого качества. И его не всегда хватало. Ученые задумались... И на экране ученые часто действительно задумываются, покусывают карандаши, невидящим взором смотрят в окно или листают густо исписанные формулами листки, деловито (не видя и не слыша киножурналиста с его стрекочущей камерой, светотехникой, со всей киносуетой) рисуют или чертят. Иногда ученые, собравшись тесной группкой, ужасно заинтересованно разглядывают фотопленки, триоды, порошки, зубчатые колеса, трясут пробирки и колбы, всматриваются в дрожащие пики на экранах осциллографов. Процесс рождения истины предельно упрощен. Ученые редко бывают хорошими актерами, и это видно. Кинематографистам, работающим в этом киноиздании, мало удаются репортажные съемки. А главное, трудно предположить, что в наше время просвещенный зритель поверит этому спектаклю, поверит, что днями, месяцами, годами сидел в лаборатории кинооператор и ждал вот этого мига творческого озарения своих героев. И дело не только в том, что зритель — просвещенный, но и в том, что в отличие от зрителя 30-х и 40-х годов, он в большей мере знает цену «чудесам кино», умеет отличать телевизионные экспромты от самых тонко отрепетированных подделок. Такие сценарные решения — это даже не вчерашний, а позавчерашний день документального кино. Особенно легко убедиться в этом, если сравнить подобные сюжеты, например, с таким прекрасным фильмом, как «Руки и сердце», созданным несколько лет назад рижскими документалистами.

Итак, ученые задумались. А нельзя ли получать из «А» «Б» вот этак? Начались поиски. Оказалось, можно! А зрителю в зале, в отличие от ученых на экране, едва сформулирован был вопрос, с самого начала было уже ясно, что можно! Победа запрограммирована сценарным штампом. Она неотвратима, а потому обязательный приход ее будничен и безрадостен для зрителя. А у людей, неискушенных в вопросах научного творчества, могут при этом возникнуть совершенно ложные представления о самой его природе (см. № 13, 16, 18, 21, 24 за 1971 год, № 17, 18, 20, 23 за 1972 год).

Наконец четвертый сюжет, как правило, носит несколько развлекательный характер. Тут труднее предсказать тему и ход ее решения. Может быть, новая технология настройки баянов, а может быть, автомат, изготовляющий пончики. Или радиостанция на барашке (№ 6 за 1971 год), сигнализирующая о движении отары. Или скафандр, в ко-

тором можно работать в печи (№ 15 за 1971 год). Или новые маленькие холодильники. Или лазерное ружье для тренировок стрелков. Тут меньше штампов, одинаковых планов, чувствуешь, что́ киножурналисту здесь веселее дышится, тут он свободнее, раскованнее работает.

Я намеренно, да пусть извинят меня кинематографисты, гиперболизирую сценарные штампы, стереотипный монтаж, режиссерскую растерянность, чтобы яснее были видны просчеты, с которыми надо бороться. Я далек от мысли рекомендовать редакторам «Науки и техники» исключить производственные сюжеты. Но важно показать и «истоки» этих процессов. Иначе сегодняшнее содержание журнала становится у́ ж е, камернее.

Когда говоришь о том, что, мол, и того нет и этого не хватает, твои оппоненты ссылаются на сложности м а л ы х ф о р м и беспредельность возможных сюжетов. Действительно, выбор велик. Но ведь и возможности немалые: около с т а микрофильмов в г о д. Случается, что возможности эти не всегда умело используются. Речь не о выборе сюжета. Случайность в выборе была, будет и не так она опасна, в конце концов. Речь о сюжетах, которые вообще к науке и технике отношения не имеют. Об автомате для пончиков можно спорить (№ 17 за 1971 год), хотя ей-ей есть более интересные автоматы. Но при чем, скажем, наука и техника и перестройка теплохода «Шота Руставели» (№ 23 за 1971 год)? Или организация ремонта телевизоров (№ 15 за 1971 год)? Я с глубоким уважением отношусь к высокому искусству замечательного грузинского чеканщика Ираклия Очаури (№ 17 за 1972 год), но где здесь наука, где техника? Мы вспомнили сейчас четыре сюжета — как раз целый номер журнала.

Особо следует сказать о дикторском тексте некоторых выпусков. В одном из последних номеров журнала прошлого года рассказывается, как химики работают над получением новых катализаторов. Ну, работают как надо, смеются, разглядывают колбы, трудятся, короче, «по системе Станиславского». И вот, как вы догадались, искомый катализатор получен наконец. Тут голос диктора: «Он состоит из железа и множества других веществ». Мне кажется, или уж ничего не рассказывать, или сказать об этом катализаторе что-нибудь путное.

5. Взгляд из-за кулис

А теперь, когда сказано столько горьких слов, по законам (точнее, по штампам) критических заметок следовало бы ободрить сотрудников «Науки и техники», выразить скромную уверенность, что замечания, возможно, принесут некоторую пользу их работе, и пожелать доброго пути в будущее. Не хочется всего этого писать, потому что я действительно люблю «Науку и технику» и действительно хотел бы, чтобы этот киножурнал был самым лучшим киножурналом в стране. Критиковать легче, чем помогать. А помочь надо.

В «Науке и технике» работает небольшой, но профессионально зрелый коллектив: редакторы А. Левин, Ю. Махмудбек, директор Б. Родин и восемь съемочных групп. Восемь съемочных групп должны отснять восемь микрофильмов в месяц. Не много ли? А если кто-то заболел? А кто-то в отпуске. А кто-то задумал поехать на Памир. Или на Камчатку. Прилетел — а там вдруг заболел или ушел в отпуск нужный человек. Или человек этот на месте, но получился брак чисто технический. Брака нет— погода нелетная, выбраться не могут. Да тысячи всяких трудностей и сложностей! Попробуйте, хотя бы приблизительно, соразмерить время работы киножурналистов и график, скажем, научных экспериментов. А если это реставрационные работы? Или археологические раскопки? Как снять работу, которая проводится подчас многие годы? Могут ли позволить себе операторы «Науки и техники» «роскошь» отправиться в плавание на «Академике Королеве» или «Витязе»? Ведь такая для дела, безусловно, необходимая командировка — это удар по товарищам, которым придется «отдуваться» за тебя. Работа в ритме галопа, состояние лихорадочной текучки не может не способствовать появлению шаблонов, укреплению пут устаревших традиций в научной киноперiодике.

В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» специально говорится о «более активном использовании учебного и научно-популярного кино в деле подготовки квалифицированных кадров для народного хозяйства, в формировании материалистического мировоззрения советских людей, пропаганде естественнонаучных и социально-экономических знаний, передового опыта». В этой связи хотелось бы еще раз обратить внимание на обязательность расширения тематического и жанрового диапазона журнала, на необходимость постоянного творческого и организационного поиска.

А почему бы не использовать кинолюбителей? На многих крупных промышленных предприятиях, в научно-исследовательских и проектных институтах, то есть как раз там, где «делается» наука и техника, работают очень сильные кинолюбительские кружки. Конкурсы любительских фильмов уже убедили нас, что лучшие работы самодеятельных кинорежиссеров и операторов не только не отстают по своему художественному уровню от некоторых профессиональных работ, но подчас и превосходят их. Чем рискует редакция журнала, если она объявит всесоюзный конкурс трехминутных научно-технических популярных кинофильмов на приз «Науки и техники», а потом выпустит целый номер из работ лауреатов этого конкурса? Кто знает, может быть, эти лауреаты станут постоянными корреспондентами журнала, ядрышками, вокруг которых образуются общественные редколлегии — прообразы будущих филиалов. Было бы полезно расширить кооперирование с киностудиями союзных республик, студиями Ленинграда, Свердловска и других городов.

И, наконец, почему в «Науке и технике» почти нет сюжетов, рассказывающих о работах зарубежных ученых и инженеров, об успехах международного научно-технического сотрудничества? Киножурнал «Иностранная хроника» уделяет мало внимания подобной тематике, и у «Науки и техники» здесь нет конкурентов.

Я привел только эти примеры, а сколько еще иных, непроторенных путей у журнала в многообразнейший мир сегодняшней науки и техники!

Мешает работе журнала и устарелая система финансирования, о чем справедливо писал в «Правде» Сергей Гущев (см. статью «Масштабы познания».—«Правда», от 4 июня 1972 года). Эта система иногда исключает саму возможность творческого поиска, нестандартного решения задачи, способствует искусственному «раздуванию» объемов второстепенных сюжетов.

Особое внимание надо уделить материально-техническому снабжению съемочных групп журнала. Наука и техника должны помочь «Науке и технике». Насколько интереснее стал бы журнал, как расширились бы границы для самой дерзкой выдумки, самого смелого опыта, если бы его операторы могли (и умели!) работать с новинками специальной киносъемочной техники и нестандартной пленкой! Мы любим повторять: «Кому много дано, с того и много спрашивают». Ну, тогда получается, что с «Науки и техники» и спрос невелик. Давайте дадим ей побольше, а тогда уже и спросим.

И, конечно, самым непременным условием возрождения славы «Науки и техники» является горячее желание ее киножурналистов возродить эту славу. Редко появляются в ее титрах новые имена. Но дело, конечно, не только в «омоложении». Ни помощь, ни деньги, ни новая аппаратура и радостные энтузиасты-новички не дадут никаких результатов, если не произойдет самое важное — если каждый из работающих в «Науке и технике» не скажет однажды себе и своим товарищам:

— А что если попробовать сделать совсем по-другому...

Очень хочется, чтобы это произошло. Это должно произойти, потому что этого требует жизнь и ждет зритель.

На экране — горячее сердце Островского

К 150-летию со дня рождения драматурга

Ал. Романов

Александр Николаевич Островский не писал и не мог писать для кино. «Движущаяся фотография», превратившаяся за короткий исторический срок в самое массовое и любимое народом искусство, появилась спустя десятилетие после его смерти. Тем не менее сценические произведения великого русского драматурга обладают высокой кинематографичностью образной структуры, а интерес мастеров новейшего из искусств к их воплощению на экране необычайно высок. Словно А. Н. Островский предвидел возможность иной, чем сценическая, интерпретации своих произведений.

По данным Госфильмофонда СССР, за десятилетие, предшествовавшее Великой Октябрьской социалистической революции, по произведениям А. Н. Островского было поставлено 9 фильмов. Кроме того, при создании еще по крайней мере четырех картин были использованы его бессмертные творения. В наши дни все эти ленты историками дореволюционного русского кинематографа именуются «киноиллюстрациями». Такая их характеристика хотя и является справедливой, но выглядит далеко не полной. Дело в том, что обращение иных, даже крупнейших постановщиков того времени с лучшими творениями великого драматурга было подчас не только весьма «смелым», но и бесцеремонным. В поставленных в 1911 году режиссером П. Чардыниным фильмах — экранизациях «На бойком месте» и «Светит да не греет»—социальная тема была явно отодвинута куда-то на задний план, преобладала «жестокая мелодрама». Впрочем, и позднее, уже в 1916 году, в фильмах режиссера Ч. Сабинского «Подзаборник» («Без вины виноватые») и «На большой дороге» («На бойком месте») мелодраматический элемент также был господствующим. И это — увы! — были отнюдь не исключительные примеры поверхностной иллюстративности, граничащей в иных случаях с откровенным неуважением к литературной первооснове.

К счастью, время «киноиллюстраций» быстро прошло, и подлинный Островский был принят на вооружение русскими кинематографистами. По мере того, как кинематограф из технической сенсации превращался в явление высокого искусства, появлялись новые и новые киноленты, поставленные по произведениям великого драматурга, появлялись художники экрана, ставившие своей целью не поверхностное заимствование сюжета, но руководствовавшиеся стремлением воссоздать на экране дух произведений Островского, его художественные идеи и систему образов. Так, в 1912 году режиссером К. Ганзеном были осуществлены постановки фильмов по пьесам «Бесприданница» и «Гроза» с участием блистательной актрисы В. Пашенной, ставшей впоследствии гордостью «дома Островского» — Малого театра. В годы первой мировой войны режиссером В. Гардиным была экранизирована «Дикарка», написанная А. Н. Островским в содружестве с драматур-

«Гроза». Катерина — А. Тарасова

гом Н. Я. Соловьевым. В поставленном по этому произведению фильме «Вдали от шумного мира» роль Вареньки исполняла А. Коонен. Фильм имел огромный успех у зрителей, который обеспечила ему, несомненно, близость к Островскому.

После Великого Октября в советском кинематографическом искусстве с именем Островского связано, прежде всего, освоение лучших традиций русского реалистического театра. Знаменитая русская актриса Александра Александровна Яблочкина, создавшая немеркнущие сценические образы в русском классическом репертуаре и в пьесах А. Н. Островского переигравшая едва ли не все ведущие женские роли, не раз с восторгом отмечала его непреходящее значение для развития отечественной драматургии и театрального искусства. А. А. Яблочкину восхищала «великая художественная правда» произведений Островского, «блестящее знание отечественной жизни, быта, изумительное владение родной речью, любовь к родному языку и умение показать его красоту». Режиссер Ю. А. Завадский вспоминал, что Александра Александровна не соглашалась с теми исследователями творчества великого драматурга, которые находили в его произведениях главным образом тему «оскудения дворянства» и «наступления капитала». «Островский, — говорила она, — раскрыл нам социальные трагедии своего времени, он наш русский Шекспир».

Выдающиеся мастера советского кинопоискусства, обращаясь к произведениям А. Н. Островского, как бы отрицали то бессознательное «почтение к художественной моде, господствующей на Западе», которое, по выражению Ленина, время от времени, в особенности, в первые годы революции, давало себя чувствовать в театре и кино.

Известно, например, что в поисках нового типа театрального зрелища к Островскому обращался юный Сергей Эйзенштейн, поставивший в Первом рабочем театре Пролеткульта в апреле 1923 года «На всякого мудреца довольно простоты» в «вольной композиции» С. Третьякова.

Конечно же, это был не Островский. По словам самого Эйзенштейна, это было «эксцентрическое буйство», цирковая эксцентриада, чем-то напоминавшая знаменитый «Театр Колумба», зло высмеянный позднее Ильфом

и Петровым. Но в этом спектакле уже появлялось кино, шел «маленький, специально снятый комический» фильм «Дневник Глумова», вмонтированный в сценическое представление «по всем правилам монтажного переплетения». И в этом уже был Эйзенштейн с его бурным темпераментом и страстным поиском новых выразительных средств. Так начинался, рождался «кинематографизм» прославленного кинорежиссера и теоретика киноискусства.

Островский в советском кинематографе — это тема для специального исследования. Лучшие кинофильмы, созданные мастерами нашего кино по его произведениям, художественно значительны и интересны для огромной зрительской аудитории.

До сих пор в постоянно действующем фонде художественных лент остаются картины: «Гроза», поставленная режиссером Владимиром Петровым в 1934 году с участием А. Тарасовой в роли Катерины, В. Массалитиновой, Е. Корчагиной-Александровской, М. Тарханова, М. Жарова, М. Царева, И. Чувелева, и «Бесприданница», поставленная в 1936 году Яковом Протазановым с участием Н. Алисовой в роли Ларисы, В. Попова, А. Кторова, М. Климова, Б. Тенина, В. Балихина.

Когда вдумываешься в истоки глубокого драматического напряжения, сообщаемого режиссером фильму «Гроза», начинаешь ощущать, что оно, это напряжение, достигается прямым противопоставлением образа Катерины окружающему ее «темному царству». Катерина в исполнении Аллы Тарасовой глубочайше индивидуализированный, поистине неповторимый образ. Другой такой Катерины на сцене и на экране не было и быть не может, так много в этом образе от актрисы, от ее большого, умного и красивого таланта. По мере развития действия трагедия Катерины — Тарасовой приобретает значение социальной трагедии. Такая Катерина могла возникнуть только в том «темном царстве», которое ее окружало, только там она могла подняться над буднями жизни и только так могла она выразить свой протест против этого мира лжи и насилия над человеческой личностью. Опираясь на блистательный талант А. Тарасовой и других исполнителей основных ролей — замечательных театральных актеров,— режиссер Владимир Петров сумел создать одно из значительных произведений советского киноискусства.

Яркий, непреходящий успех сопутствовал и другому фильму Владимира Петрова «Без вины виноватые», поставленному на киностудии «Мосфильм» в 1945 году. И в этом фильме зрители вновь встретились с талантом Аллы Тарасовой, исполнившей роль русской актрисы Кручининой — трагическую роль матери, у которой было отнято право на материнское счастье и которая, пройдя через все тернии, находит наконец это счастье. В фильме участвовали А. Грибов и П. Массальский, В.Станицын и Б.Ливанов, В.Дружников и О. Викландт.

В 1952 году режиссер И. Иванов-Вано сделал первую в советской кинематографии, во многом удачную, попытку перевести «Снегурочку» на язык художественной мультипликации. Был создан полнометражный рисованный фильм под тем же названием, многие годы с успехом демонстрировавшийся на экранах наших детских и школьных кинотеатров.

В 1955 году режиссерами Андреем Апсолоном и Борисом Дмоховским была осуществлена постановка фильма «Таланты и поклонники» («Ленфильм»). В 1956 году режиссерами Ю. Музыкантом и А. Даусоном создан фильм «Пучина» («Ленфильм»). Позднее режиссером Константином Воиновым поставлена «Женитьба Бальзаминова» («Мосфильм», 1964), режиссером П. Кадочниковым — «Снегурочка» («Ленфильм», 1968). К 150-летию со дня рождения А. Н. Островского Исидор Анненский на киностудии им. М. Горького поставит фильм «Таланты и поклонники» — новый кинематографический вариант знаменитой пьесы, обошедшей сцены всех театров России и переведенной на языки многих народов Советского Союза.

В репертуар советских кинотеатров и нашего телевидения весьма прочно вошли поставленные по произведениям А. Н. Островского фильмы-спектакли. Из наиболее значи-

тельных кинематографических работ такого рода следует назвать прежде всего такие фильмы-спектакли, как «Правда хорошо, а счастье лучше» режиссера С. Алексеева — эта постановка была осуществлена на киностудии им. М. Горького в 1951 году. В этом фильме-спектакле были заняты Е. Турчанинова, В. Рыжова и другие выдающиеся мастера Малого театра. В 1952 году на той же студии режиссерами А. Дорменко и В. Сухобоковым была осуществлена постановка фильма по спектаклю Малого театра «На всякого мудреца довольно простоты» (с участием Е. Турчаниновой, Е. Шатровой, В. Пашенной, М. Царева, И. Ильинского, В. Владиславского). Тогда же режиссер Владимир Сухобоков снял фильм по спектаклю Малого театра «Волки и овцы»— в нем снимались В. Пашенная, В. Рыжова, Е. Шатрова, И. Ильинский, Н. Светловидов, В. Владиславский.

В следующем, 1953 году на киностудии «Ленфильм» были созданы два фильма-спектакля: режиссерами Владимиром Венгеровым и Семеном Тимошенко — «Лес», режиссером Геннадием Казанским — «Горячее сердце». На киностудии «Мосфильм» в 1955 году режиссер Елена Скачко поставила фильм-спектакль «На бойком месте».

Нельзя, однако, представлять дело так, что будто бы эти фильмы не имели самостоятельного художественного значения, что это были всего лишь обедненные варианты театральных

«Бесприданница». Лариса—Н. Алисова, Кнуров —М. Климов, Паратов — А. Кторов, Вожеватов — Б. Тенин, Робинзон — В. Попов

«Без вины виноватые». Дудукин — В. Станицын, Кручинина — А. Тарасова

постановок, осуществленных известными театральными режиссерами.

Нет, большинство этих картин — при полном сохранении идейно-художественных концепций театральных постановок — построено по законам кинодраматургии, с оправданными изменениями объема и композиционного строя пьес, применением панорамирования, крупных планов, а в иных случаях и натурных съемок.

Что привлекало советских кинематографистов в сценических произведениях А. Н. Островского, что заставляло их не только предлагать оригинальную кинематографическую разработку его произведений, но и переносить на экран театральное действие, готовый спектакль, все его мизансцены, в иных случаях — на это им ни в коем случае не следует закрывать глаза — в чем-то все же противоречащие природе киноискусства?

Советских кинематографистов всегда влекла к себе и по сей день влечет высокая драматургия Островского с ее идейно осмысленным, достоверным жизненным содержанием, острыми, напряженными, социально обусловленными конфликтами, цельными, сильными характерами героев, наделенных глубоко индивидуальной, неповторимой речью. Их привлекает то самое искусство, которое, по словам А. М. Горького, «взяв простейшее, обыденное явление, вскрывает его глубокий социально-драматический смысл, показывает его крепкую зависимость от общих условий жизни, от ее коренных основ».

Действительно, в сценических произведениях А. Н. Островского, в их фабуле, композиционных построениях, в типических для своего времени характерах действующих лиц, в их языке вместились емкие и правдивые картины русской жизни XIX века. И не только этого столетия. Нет, в пьесах дореформенного, крепостнического периода с исключительной достоверностью передан патриархальный уклад купеческого быта, затхлый мирок служилого чиновничества, деспотизм хозяев жизни, их откровенное невежество, самодурство и ничем не прикрытая дикость, с необычайной впечатляющей силой обрисован злой и жестокий мир кабаних и тит титычей брусковых. В пьесах пореформенного периода преобладали уже иные темы — темы накопления, стяжательства, растлевающей силы

«Пучина». Кисельников — А. Борисов

денег. «Нажил деньги, вот тебе и честь! Что больше капиталу, то больше и чести», — таков жизненный принцип хозяев жизни, выбившихся, опираясь на деньги, на общественную арену. Кризис дворянства, его паразитическое существование и приспособление к нарождающейся буржуазии, его сращивание с откровенными хищниками вроде Кнурова и Паратова («Бесприданница») обрисованы предельно остро и безжалостно. В этом страшном мире, где любовь превращена в предмет купли-продажи, нет и не может быть места открытому сердцу. Для «честного промышленника» Василькова в «Бешеных деньгах» брак — это всего лишь торговая сделка. Для «любящей» матери в «Бесприданнице» существует лишь одна забота — как бы повыгоднее продать дочь. Для дочери — милой, мечтательной, стремящейся к счастью Ларисы Огудаловой — в царстве разбогатевших хамов, богачей-лабазников нет иного выхода — если не погибнуть, то стать вещью, которая продается и покупается. «Я не нашла любви, — говорит она в отчаянии, — так буду искать золото». «Свой человек» среди самодуров и хищников, гуляка и сводник Кудряш, даже он говорит о купце Диком, что «у него вся жизнь основана на ругательстве», обмане и подавлении ближних.

Мастеров советского киноискусства, несомненно, привлекало и удивительное умение А. Н. Островского вылепить сильный характер, неустанный поиск героического начала в обыденной жизни, гуманистическое, оптимистическое звучание его произведений.

Сергей Эйзенштейн в статье «Двадцать», останавливаясь на новой для советского кино задаче, особенно остро вставшей после «Чапаева», задаче соединения страстной насыщенности события со страстностью участвующих в нем действующих лиц применительно «к показу сегодняшнего дня, сегодняшнего большевика, нашего сегодня», писал, что в поисках этой «высшей стадии реализма» наше кино обратилось к литературному прошлому (Островский, Щедрин, Пушкин), снова и снова стремясь постичь то, как великие мастера реализма «писали человека». Нужно было, говорится в его статье «Единая», постигнуть «тайну создания живых характеров на экране», постигнуть ради того, чтобы не схемы человеческие двигались по экрану в современных и исторических фильмах.

Именно поэтому, по мысли Эйзенштейна, наше кино «глубоко внедряется в инсценировку классики, осваивая опыт того, как гиганты прошлого Горький и Островский, Толстой и Чехов создавали образ живого человека».

Советских мастеров влекло к себе в творчестве Островского также и то, что всем его произведениям сопутствовала смелая, острая, настойчивая разработка темы «горячего сердца», стремление показать во весь рост тех русских людей, которые мечтали о светлой, осмысленной, одухотворенной жизни, обладали моральной стойкостью, чувством национальной гордости и личного достоинства. С особой силой это тяготение Островского к положительному герою сказалось в созданных им женских образах: Катерины — в «Грозе», Параши — в «Горячем сердце», Ларисы — в «Бесприданнице», — с их красотой и цельностью характера, неуемной жаждой любви, поисками выхода из жестокого мира торжествующей пошлости, с их стремлением к свету и счастью.

«Отчего люди не летают!» — восклицает Катерина в разговоре с Варварой. «Я говорю, — повторяет она, — отчего люди не летают так, как птицы. Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела...»

В этом восклицании — поистине вся Катерина, чье чистое сердце протестует, не может не протестовать против рабских условий жизни, ибо, как писал Н. А. Добролюбов, «дело дошло до того, что ей уж невозможно дальше выдерживать свое унижение, вот она и рвется из него уже не по соображению того, что лучше и что хуже, а только по инстинктивно-

«Женитьба Бальзаминова». Капочка — Ж. Прохоренко, Бальзаминов — Г. Вицин, Устинька — Л. Гурченко

«Таланты и поклонники». Негина — Т. Ленникова, Домна Пантелеевна — Е. Александровская

му стремлению к тому, что выносимо и возможно».

Для создания трагедийных образов героев, обладающих «горячими сердцами», нужны были поистине незаурядное мужество и мастерство, ибо в условиях самодержавно-крепостнического строя, в которых жил и творил Островский, создание таких образов было равнозначно бунту, открытому протесту против «неестественности общественных отношений». Истоки этого мужества и мастерства высоко оценил Н. А. Добролюбов. Островский, писал он, «почувствовал, что не отвлеченные верования, а жизненные факты управляют человеком, что не образ мыслей, не принципы, а натура нужна для образования и проявления крупного характера, и он умел создать такое лицо, которое служит представителем великой народной идеи...»

Нельзя не сказать и о том, что с перенесением советскими кинематографистами произведений А. Н. Островского на экран связано и необычайно яркое, подлинно новаторское, художественное отражение чарующей красоты русской природы, ее бескрайних полей и лесов, необозримых равнин, богатырских рек. «По Островскому» снимали операторы В. Горданов («Гроза»), М. Магидсон («Бесприданница»), а вслед за ними и другие мастера кинокамеры великое волжское раздолье, неоглядные русские дали, родную природу с ее бездонным небом и покоряющей красотой.

Только такая ширь и такие просторы и могли породить мятежные характеры и «горячие сердца» героев Островского.

Советские кинематографисты, наконец, не могли не считаться и с той огромной народной любовью, которой пользуются у советских людей произведения А. Н. Островского. Поистине безгранична народная признательность и благодарность тем, кто превратил его сценические произведения в произведения кинематографические, беспредельно расширив их зрительскую аудиторию. Приведем здесь простую цифровую справку, полученную от органов кинопроката. По этой справке, далеко не полной, фильмы, поставленные по произведениям А. Н. Островского, только за первый год их демонстрации смотрели в нашей стране 206,4 млн. зрителей (в подсчет не включены фильмы «Гроза» и «Бесприданница», созданные в тридцатые годы: данные о прокате этих фильмов не сохранились). В то же время известно, что фильм «Без вины виноватые» за первый год демонстрации у нас смотрели 28,9 млн. зрителей, фильм-спектакль «Горячее сердце» — 25,4 млн., «Правда хорошо, а счастье лучше» — 22,7 млн., «Волки и

овцы» — 20,7 млн., «На всякого мудреца довольно простоты» — 20,4 млн. зрителей и т. д. Впрочем, это — не число зрителей, а лишь количество проданных кинотеатрами билетов. Истинное же число тех, кто смотрел эти фильмы на экране, по существу, не поддается учету. К тому же с 1959 года все фильмы, поставленные до этого года по произведениям А. Н. Островского, переданы для бесплатного показа в школах, вузах, клубах и дворцах культуры. Кроме того, они не раз демонстрировались по телевидению на всю страну и их смотрели одновременно миллионы и десятки миллионов людей.

В дни, когда вся наша страна — от края и до края — отмечает 150-летие со дня рождения А. Н. Островского, советские люди и в театрах, и в кино, и на телевизионных экранах вновь и вновь встречаются с его немеркнущими творениями, с его неповторимыми героями, с давшим жизнь этим героям горячим сердцем гениального художника, мыслителя и исследователя общественных отношений своего времени. Думается, что эти дни с полным основанием могут быть названы «днями Островского» — в знак нашего глубочайшего восхищения его могучим общественным темпераментом и поистине чудесным художественным мастерством.

«Без вины виноватые». Кручинина — А. Тарасова

Об Островском и о кино

Алла Тарасова

Раздумья, навеянные юбилеем великого русского драматурга, я начну в чуть-чуть минорной тональности.

И вот почему... Все-таки пятьдесят с лишним лет я на сцене, а сыграно не так уж много ролей. В кино же — совсем мало. Наверное,— надеюсь, сейчас это не прозвучит нескромно — актриса моего плана могла да и должна была сыграть раз в десять больше. Если же вспоминать роли современного репертуара, то и их не так много. Нет, драматурги не балуют актрис сложными, сочными, драматическими характерами, и желание сыграть свою современницу, как правило, для большинства из нас так и остается желанием. Это печально. Но я верю, пройдет время... Помните: «пройдет время, мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость...» Я верю, пройдет время, и для наших драматических актрис будут написаны прекрасные роли в современных пьесах и сценариях с глубокими драматическими конфликтами, с философией, со страстью, с тонкими душевными переживаниями героев. Были же и такие пьесы на современные темы...

Но память, как радость, отобрала несколько ролей классического репертуара. И среди них женские образы Островского.

Мне повезло: на сцене я сыграла Сашеньку Негину в «Талантах и поклонниках», Юлию Тугину в «Последней жертве», на сцене и в ки-

но — Отрадину-Кручинину в «Без вины виноватых», в кино — Катерину из «Грозы».

Катерина — не первая моя роль в кино. До этого я снялась в картине Роберта Вине «Раскольников» в роли Дуни Раскольниковой. Когда мы вернулись из гастрольной поездки в США, сыграла работницу Мэри в фильме Ю. Желябужского «Кто ты такой?» по Джеку Лондону. Потом сыграла крестьянку Василису в фильме «Василисина победа» у Л. Молчанова и Наталью в картине «Мечтатели» Д. Марьяна... Сейчас я плохо помню эти ленты, хотя и они приносили свои маленькие радости и огорчения.

И вот — Катерина. Все, что было до этого, отступило куда-то далеко-далеко, поблекло, потускнело. Я была увлечена полностью, вся захвачена работой. Не было в то время у меня в жизни ничего важнее Катерины.

Но как же мне было трудно!

Ведь это была еще не сыгранная роль, и образ героини создавался прямо тут, в кино, поэтому репетировать пришлось много и всерьез, как в театре, как и должно работать над ролью.

И я могу благодарить судьбу—мне повезло с режиссером.

Владимир Михайлович Петров... Порой бывал резок, чаще — внимателен и чуток; умел заставить работать, своей волей преодолевая несогласие или каприз, чаще — убеждал собственной увлеченностью, шуткой, личным обаянием.

В те годы довольно популярно было истолкование образа Катерины, как одной из представительниц, что ли, самого «темного царства», ничем, в сущности, из него не выделяющейся. Мне же была ближе добролюбовская концепция Катерины, как «луча света в темном царстве». Я не смогла бы, наверное, играть просто мятущуюся неизвестно почему женщину, я должна была и старалась сыграть подневольную русскую бабу, делающую судорожную попытку освободиться и гибнущую под тяжестью собственной трагической судьбы. Тогда смерть героини может явиться мажорным завершением ее неумелой попытки протестовать, освободиться от гнетущей семейной и социальной атмосферы купеческой и крепостной Руси.

И вот, когда мы еще только обговаривали мое участие в фильме и Владимир Михайлович рассказывал о своем отношении к Катерине, о том, какой мне ее играть, я убедилась, что в этом мы с ним полные единомышленники. Он хорошо понимал и не раз говорил, что образ Катерины один из самых сложных у Островского еще и потому, что глубина ее трагедии, ярость и сила ее порыва зависят не только от того, как сыграет актриса, но во многом — от атмосферы, созданной в картине, от резкости контраста. И был необыкновенно настойчив в создании этой душной, давящей атмосферы «темного царства», скрупулезно внимателен к мелочам.

Владимир Михайлович Петров был человеком высокой культуры, тонкого художественного вкуса, точного ощущения правды в искусстве. Меня всегда поражало в характере наших репетиционных поисков, что художник, не принадлежащий непосредственно к школе Художественного театра, очень верно пользовался в работе системой Константина Сергеевича Станиславского. Очевидно, поэтому мне было легко с ним работать. Мы понимали друг друга, как говорится, с полуслова. Его советы, его решения принимались мной без внутреннего протеста, он же в свою очередь очень внимательно относился к моим предложениям. И умел, понимая, как трудно мне, актрисе театра, на съемочной площадке, помочь очень мягко, не назойливо.

А мне действительно очень многое мешало. Если на сцене выражению внутреннего состояния часто может помочь движение, то здесь меня в основном снимали крупными планами— я не имела права лишний раз пошевелиться, чтобы не «выпасть» из чего-то не совсем понятного, именуемого кадром. Кроме того, в театре иной раз можно немного форсировать звук, и это пройдет для зрителя незаметно. А кинопленка фиксирует глаза, выражение которых меняется только от твоего внутреннего состояния. И тут ничего не скроешь: что сумела «нажить» в роли, то и проявится, насколько хватает темпе-

рамента, настолько и сыграешь — словом, все как на ладони. В такие моменты помощь Петрова, его точный взгляд со стороны были неоценимы. Посмотрит, сощурится и вроде бы не скажет ничего такого «умного», не пустится в долгие объяснения, а так только, чуть-чуть... Для меня же такой лаконизм лучше любых поясняющих монологов. Тем более что говорил Владимир Михайлович с полной верой в возможности актера, а это очень важно, когда в тебя верят...

Поругались, и крепко, мы с ним только один раз. Должны были снимать сцену, в которой Катерина бросается в воду. К съемке все готово, и я внутренне давно подготовилась к неприятному купанию, как вдруг узнаю, что я не нужна, падать и тонуть будет кто-то другой. Не могла я допустить, чтобы заключительный аккорд в роли сыграла не я, бросилась к режиссеру... Вот тут-то и поругались... Но он на своем настоял.

Странное свойство у памяти. В ней съемка «Грозы» осталась общим ощущением праздника без каких-либо конкретных деталей. И в то же время в подробностях запомнились уроки, трудности, на которые так щедр кинематограф, требующий от актера высокой профессиональной подготовки, совершенного владения мастерством, большой выдержки. Иначе роль не сыграешь.

И сейчас актеры жалуются на сложные условия съемки. Но тогда, на заре звукового кино, при радио- и светоаппаратуре тридцатых годов, сниматься в драматической роли было, пожалуй, еще тяжелей. Помню, что одну из самых драматических сцен — покаяния Катерины — переснимали одиннадцать раз... Я начинала:

— Все сердце изорвалось! Не могу больше терпеть! Матушка! Тихон! Грешна я перед богом и перед вами!...

— Стоп! — раздавался голос оператора Славы Горданова,— откуда на лице Катерины тень? Что случилось со светом?

Находили причину, устраняли, и я начинала снова:

— Все сердце изорвалось! Не могу больше терпеть! Матушка! Тихон! Грешна я...

— Стоп! — на этот раз кричал режиссер. — Я же предупреждал, что во время этого монолога, как, впрочем, и других, необходима полная тишина! Кто там сапогами скрипи-и-и-т!? Пусть в носках ходи-и-и-т!

Я начинала снова:

— Все сердце изорвалось! Не могу больше терпеть! Матушка!...

— Стоп! — снова взрывался режиссер, — что происходи-и-и-т на площадке-е-е-е?

— Лампочка лопнула, — робко пояснял кто-то.

— Извините, Алла Константиновна, тут мы бессильны. Придется начинать снова...

Одиннадцать раз произносила я этот напряженнейший монолог.

Одиннадцать раз заливалась слезами.

Одиннадцать раз падала без чувств.

Одиннадцать раз была уверена, что больше нет сил...

Но силы находились... Неоценимую помощь оказало мне воспитанное системой Станиславского умение сосредоточиваться, не отвлекаться, не терять внутреннее состояние своей героини. И в театре за кулисами не всегда тишина и покой. Актеры любят поговорить, пошутить, особенно, когда роль несложна, вышел раз в начале спектакля, а потом жди выхода в финале, скажем. Однако в театре никто во время спектакля не прервет твой монолог, не будет мешать играть роль. Но ведь съемка короткого эпизода тот же спектакль. А его прерывают. И я уходила во время таких вынужденных перерывов куда-нибудь в декорации и сидела, сосредоточившись, замкнувшись в себе...

А потом снимали на Волге. Я не впервые играла на природе. И до этого, когда Константин Сергеевич себя неважно чувствовал, он проводил репетиции у себя во дворике или на балконе. Но там — репетиции, а тут — сама игра. И именно здесь поняла я, сколь коварна природа для актера, как трудно на воздухе среди этой дивной красоты взять верный тон. Почти все сыгранное кажется фальшивым, пока не привыкнешь, не научишься себя контролировать.

Но вот Катерина была сыграна и жила уже

отдельно от меня на экране, а я всего лишь могла смотреть на нее и жалеть об ошибках, о том, что не все получилось так, как хотелось. И в то же время это была моя Катерина, и я была благодарна Островскому за эту встречу. И была благодарна Владимиру Михайловичу за эту роль, которую в театре сыграть мне так и не пришлось.

Пытаясь выяснить, сколько же фильмов снято по пьесам Островского, я открыла кинословарь на букву «О» и нашла кинооператора Островского, за которым сразу шел сценарист Осьминин. Стало грустно, что не нашлось между ними места Александру Николаевичу Островскому. Открыла дополнения: из драматургов на ту же букву добавились Овчинников и Оноприенко. Об Островском опять же не вспомнили. А может, не заслужил? Посмотрела: у Овчинникова, скажем (поверьте, у меня к нему нет претензий), три сценария художественных фильмов — «О чем шумит река», потом «Двенадцать спутников» — сценарий, написанный совместно с М. Шатиряном по одноименной пьесе Н. Шундика, и, наконец, «Трудный переход».

Стала вспоминать: «Гроза», «Бесприданница», «Без вины виноватые», «Женитьба Бальзаминова», «Снегурочка»... Есть некоторые заслуги перед кинематографом и у Островского...

А с другой стороны, подумать только — несколько фильмов за сорок лет! Ведь Островский, если не ошибаюсь, написал сорок семь оригинальных пьес!

Почему же?

Может, действительно не интересны нынешнему режиссеру события, идеи, характеры в пьесах Островского?

— Ах, — говорят они (а коль не говорят, так думают, раз мало ставят и почти совсем не снимают), — Островский — знаток нравов Замоскворечья, прекрасно писал быт дореволюционной России, но теперь это имеет лишь этнографическую ценность.

Неверно! Островский — это вечно живой театр!

Его пьесы — парад великолепных, объемных, ярких характеров, а вернее, живых людей. Глумов, Жадов, Прибытков, Катерина, Дикой, Кабаниха, Подхалюзин, Кнуров, Лариса, Аркашка, Кручинина, Негина, Параша... Можно перечислять и перечислять.

В его пьесах веселое соседствует с грустным, жестокость с добротой, подлость с благородством, трагедия переплелась со смешным... Как в жизни. Вспомните: «На всякого мудреца довольно простоты», «Лес», «Свои люди — сочтемся», «Бешеные деньги», «Доходное место», «Таланты и поклонники», «Последняя жертва», «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Бесприданница»... Можно перечислять и перечислять.

А язык? Пожалуй, на нашей сцене только в пьесах Островского и услышишь такую сочную, образную, народную речь.

«Вы один, — писал Островскому И. А. Гончаров, — достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: «У нас есть свой русский, национальный театр»...

Я никогда не поверю, что кипучее борение страстей человеческих, которым дышат пьесы Островского, станет когда-нибудь не интересно зрителю. Все дело в том, как и о чем играть спектакль, снимать фильм.

Разве может оставить зрителя безучастным, скажем, пьеса Островского «Последняя жертва» — страстный рассказ о безмерной доверчивости женской души? Сколько сил, нервов, эмоций, знаний должен был вложить художник в свою работу, чтобы ощутить ответный взрыв в зрительном зале! Эмоций и знаний — я не случайно поставила рядом эти два понятия. Без ярких эмоций сценическое искусство вообще, по-моему, невозможно, а без знаний не разобраться в сложных сплетениях и психологических мотивировках поступков персонажей пьес Островского.

Работая над образом Юлии Тугиной, я никак не могла понять, откуда в ее жизни появился Дульчин. Хорошо, замуж в первый раз она вышла за богатого, но не любимого купца, скрепя сердце. Ее выдали, очевидно, из-за денег... Но прошел всего год после его смер-

ти, она еще в трауре, никуда не выезжает... Откуда же появился Дульчин?

— Выезжает, — сказал мне Иван Михайлович Москвин, великолепно знавший быт и нравы старой Москвы. И рассказал, что существовал в Сокольниках такой прогулочный, что ли, очень модный ритуал. Выезжали на аллеи парка в каретах и колясках юные девушки из так называемых приличных семей, молоденькие вдовы, купчихи. А вокруг них гарцевали вот такие Дульчины — красавцы в лосинах и ботфортах и пленяли женское воображение. Одна случайная встреча, другая, и вот уже возникала игра взглядов, потом «узнай, кто такая», потом знакомство, сближение... И к Юлии пришла настоящая любовь. Я поняла, чем преданней, чем искренней, чем доверчивей, чем беззащитней будет Юлия в своем чувстве, тем трагичней прозвучит сцена, в которой она увидит пригласительный билет на свадьбу Дульчина с Ириной... Обман! Полное крушение!

Также по-разному можно понять и объяснить ее последующее замужество. И от этого изменится характер сцены и даже вся пьеса. Некоторые актрисы уходили со сцены, гордо глядя на Дульчина, мол, вот тебе! Тогда действительно ее обращение к Флору Федулычу за деньгами во втором акте выглядит последней жертвой. Я же полагала, и Хмелев меня в этом поддержал, что именно брак с Прибытковым надо играть как последнюю жертву в жизни Юлии. Она идет на нее, потому что верит в любовь Прибыткова, потому что он появился вовремя, в самый тяжелый момент, когда почва окончательно ушла у нее из-под ног.

Можно спорить о правомерности такого решения, но знаю, что в жизни женщины такие драматические ситуации бывают.

Одна из самых моих любимых ролей, которую я сыграла в кино и до сих пор играю в театре,— Кручинина в «Без вины виноватых».

Удивительно люблю эту пьесу, в ней выдержана та точнейшая, почти неощутимая грань, которая превращает мелодраму в глубокое очищающее душу искусство. Оно захватывает зрителя, держит в постоянном напряжении. Ведь что получается: публика ходит смотреть — у нас в театре на этот спектакль всегда аншлаги — «Без вины виноватые», заранее зная, как развивается действие, чем начинается пьеса, чем кончается... Она знает даже то, чего должна не знать актриса, что вот сейчас в номер гостиницы вошел ее сын. Знает, и все равно плачет, переживает. И так легко и прекрасно находиться на сцене, когда в зале стоит эта божественная тишина сопереживания!..

Вот в этом умении искусной завязкой захватить внимание, в умении разворачивать действие так, чтобы постоянно держать зрителя в напряжении, и проявляется, по-моему, гений драматурга.

А после спектакля я всегда получаю цветы и письма. Письма к Кручининой. Они иные, они отличаютя от тех, что я получала тогда, после фильма. Тогда было много писем от молодых солдат-фронтовиков. Вот кусочек из одного из них: «...А теперь несколько слов о себе. На фронт я ушел в семнадцать, после чего наше село заняли немецко-фашистские захватчики, и что стало с моими родителями и другими родственниками, я не знаю. Но вчера мы смотрели фильм, в котором вы играете Мать, и ничего, что все происходит до революции, я все равно поверил, что так оно и будет, что и я тоже найду свою маму обязательно...» Некоторые подписывались: Ваш Незнамов.

Среди тех писем есть у меня одно очень дорогое: «Сегодня пошли смотреть фильм, где вы играете. Шел я без всякого желания, не верю я красивым картинкам на стене и не люблю их смотреть. Возможно, потому, что здесь на Севере очень трудно и холодно, и сердца у нас промерзли насквозь. Но после фильма стало так хорошо, так тепло и почувствовал я, что сердце мое еще бьется, еще колотится...»

Такие письма от незнакомых людей — очень большая награда. Значит, жизнь, сыгранная мною, оказывается, им близка и нужна.

Прекрасно, могут возразить мне, но основная сюжетная ситуация «Без вины виноватых», в сущности, вне времени: мать, потерявшая сына, сын, выросший без матери, — их

судьбы, естественно, всегда найдут отзвук в сердце зрителя.

Но разве только любовь к сыну руководила поступками Кручининой? Нет, нравственный облик ее определен болью и страданием за всех униженных и оскорбленных. Огромной силы протест против расчетливых муровых, бескостных, пакостных миловзоровых, добродушно циничных дудукиных, против всего жестокого и холодного общества царской России заключен в пьесе Островского, в резком противопоставлении различных моральных устоев. Вот и получается, что можно сказать «вне времени», а можно — «во все времена».

Есть вечные идеи и проблемы, которые всегда волновали и будут волновать людей. Только выявление их в произведении искусства в каждое время будет различно. Скажем, в 1901 году во МХАТе был поставлен спектакль «Три сестры», в котором играли наши старики. Что ни фамилия, то целая эпоха: Качалов, Книппер, Станиславский... Спектакль шел много лет, потом его сняли. В 1940 году Немирович-Данченко снова поставил «Три сестры» со вторым поколением актеров Художественного театра. Мы уже играли по-другому... Я это говорю к тому, что современность спектакля зависит от людей, которые ставят и играют. Художник, живущий в определенное время в определенном обществе, если он талантлив, обязательно выражает проблемы, которыми живут люди его времени, проблемы своего века. Иначе он не художник, иначе он не талантлив. Но современное прочтение пьесы отнюдь не означает, что ставить надо вверх ногами, вопреки автору. Современность трактовок Островского в глубине постижения его пьес.

Вспоминаю, как Константин Сергеевич приступил к постановке «Талантов и поклонников». Я репетировала Негину. К тому времени я, естественно, знала все легенды про то, как играла эту роль великая Ермолова. Ее Негина была сродни Катерине, сродни Жанне д'Арк, сродни другим мятежным героиням актрисы. Но Станиславский иначе прочел пьесу. Он говорил, что Негина пошла на сделку с совестью и значит совершила великое нравственное преступление, и я не имею права ее оправдывать. Поэтому я играла слабую, юную, беспомощную девушку, у которой нет сил для борьбы, для которой отъезд с Великатовым — падение; тяжелая внутренняя драма.

Лучшие образы пьес Островского, особенно женские, достигают — и в этом давно никто не сомневается — уровня лучших ролей мирового репертуара, они вечны, а следовательно, современны. Они нужны не только зрителю, но, не забудем и об этом, самому актеру, который может разучиться играть без серьезных драматических ролей. Что может быть лучше для воспитания молодого актера, чем образы Островского с драматическими столкновениями, с тонкой психологией, с сильными страстями... Тут не обойтись столь модной ныне тихой «бормотальной» игрой, когда можно пять раз на день сыграть спектакль и не устать, не потревожить себя. Молодому артисту театра нужны Лариса, Катерина, Жадов, Незнамов, чтобы хоть немного растормошить себя, почувствовать себя актером, поверить в себя. Я много видела актеров с отличными данными, которые через пару лет куда-то исчезали, и теперь уже невозможно вспомнить их имена. Возникла бы большая актриса Еланская, если б не сыграла она так блистательно Катюшу Маслову в «Воскресении» или Ольгу в «Трех сестрах»? Нет, невозможно расти на небольших ролях в проходных пьесках, обязательно нужно давать молодым актерам серьезные драматические роли. Ну, не вышло, значит, не вышло, тут уж ничего не поделаешь. Но давать надо!..

Скоро на экраны выйдет фильм с моим участием. Документальный. В нем рассказывается об училище Художественного театра, где я преподаю. Там будет эпизод: я даю задание своей ученице, и она играет отрывок из «Последней жертвы». Великолепно играет! Сразу видно — актриса. Пусть же впереди у нее будут роли классического репертуара, лучшие образы Островского, а главное, прекрасные роли ее современниц, женщин — героинь нашего времени.

Время работает на него

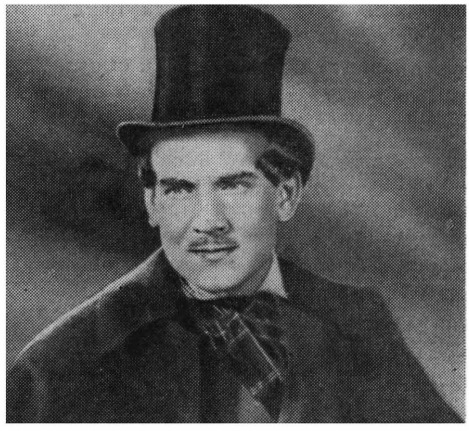
Михаил Царев

Года два тому назад меня пригласили на «Мосфильм» для переозвучивания «Грозы». Таким образом, как говорится, я принял участие во встрече с собственной актерской молодостью.

В 1933 году после встречи на репетициях мольеровского «Дон Жуана» в театре имени Пушкина в Ленинграде я был приглашен в театр к Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду, приехал в Москву и должен был приступить к репетициям роли Армана Дюваля в «Даме с камелиями». И почти одновременно Владимир Михайлович Петров предложил мне сняться в «Грозе» в роли Бориса. Согласился я с радостью. Помимо того, что люблю эту роль, было интересно увидеть, ощутить изнутри неизвестное до сих пор явление — звуковое кино.

Еще на пробах у меня произошла неожиданная и трогательная встреча с товарищем по гимназии в Пушкине Вячеславом Гордановым. Мне кажется, этот прекрасный оператор, великолепный мастер портрета и пейзажа незаслуженно обойден вниманием. А ведь многие кадры из «Грозы», «Маскарада», «Петра I» можно смело изучать, как образцы выразительности, изящества, тонкого вкуса, глубоких характеристик. Кстати, в окончательную редакцию фильма «Гроза» не вошли сцены Бориса с Кулигиным, которого очень хорошо играл Владимир Владимирович Сладкопевцев. Очень сожалею об этом, потому что и сняты они были просто замечательно.

Надо сказать, что присутствие Вячеслава Горданова на съемочной площадке — это относится уже к эмоциям другого рода, товарищеским — очень поддерживало меня в первое время, избавляло от излишней неуверенности, скованности, вызванной непривычной «киношной» обстановкой. Хотя и была она вполне творческой, спокойной. Владимир Михайлович



«Гроза». Борис Григорьевич — М. Царев

Петров в работе очень доверял актеру. Мне, скажем, он предоставлял, в общем-то, большую свободу действий. Он очень внимательно следил — и это естественно, так как актеры у него были из театров, а фильм непривычный, звуковой — за тем, чтобы в речи нашей не было излишней театральности. На репетициях мы разговаривали, не форсируя звук, не как на сцене, а как дома. Получалось достоверно, правдиво, и режиссер был доволен. Но начиналась съемка, включали звукозаписывающую систему, и тут же звукооператор просил говорить погромче. А немножко погромче — это уже совсем другое дело...

Вообще, этот небольшой сравнительно цилиндрик — микрофон доставлял нам тогда много хлопот и на актеров оказывал магическое воздействие. Я помню, как не доверял ему, даже побаивался его Михаил Михайлович Тарханов, игравший Дикого. Только придет на съемочную площадку, и тут же первым делом отыщет взглядом микрофон и покажет ему язык или какой-нибудь другой гримасой даст понять свое недружелюбие. Или, скажем, начнет в паузе что-нибудь рассказывать, а рассказчик он был прекрасный, и оборвет на полуслове, кивнув на микрофон,— мол, запишет еще, чего доброго... А великолепные наши актрисы Екатерина Павловна Корчагина-

Александровская, игравшая Феклушу, и Варвара Осиповна Массалитинова — Кабаниха, когда все шло хорошо, называли микрофон ласково «синхрончик», а если что-то не получалось, портилось — «синхрон проклятый». Обидно им было: так хорошо сцену провели и на тебе — играй снова. А снова может хуже получиться. Но у них-то, у замечательных этих актрис, хуже не получалось.

Да и весь актерский состав этой картины был на редкость мощен. Молодые, но уже известные актеры: Алла Тарасова, Ирина Зарубина, Иван Чувелев, Михаил Жаров снимались вместе с маститыми: Тархановым, Массалитиновой, Корчагиной-Александровской, которые прекрасно знали и умели играть Островского, были, можно сказать, воспитаны на Островском. И передавали нам свой опыт, свои знания.

Мне кажется, нынешние молодые актеры, да и режиссеры тоже, иногда берутся судить об Островском слишком поверхностно, плохо его зная. И это большой недостаток их общей и театральной культуры. А, на мой вгляд, отношение к Островскому как к бытописателю, который-де отображал хорошо ему известные нравы замоскворецкого купечества, чиновников заштатных городков царской России, является крупной ошибкой. Этот взгляд на драматурга долгое время бытовал до Октябрьской революции и был опровергнут уже при Советской власти.

Именно глубина пьес Островского и страстное стремление его героев к свету, к недостижимой, но единственно достойной человека жизни позволили Анатолию Васильевичу Луначарскому сказать, что «...весь своеобразный мир, все великое здание, воздвигнутое Островским, гримасничает перед нами, как готические соборы своими каменными ликами, и, как кариатиды, впереди, в этом храме, воздвигнутом русской тьме и русскому стремлению к свету, высятся три страдальческие фигуры: актера Несчастливцева, пропойцы Торцова и неверной купецкой жены Катерины. Из глубины их могучих грудей рвется... бесконечно человеческий вопль о выпрямленной жизни».

Всегда надо помнить, что Островский мечтал о создании народного театра в полном смысле этого слова, театра, который отображал бы жизнь народа и ставил спектакли для всего народа.

«Национальный театр есть признак совершеннолетия нации, так же как и академии, университеты, музеи. Иметь свой родной театр и гордиться им желает всякий народ...» — писал Островский.

И мы видим, что желания великого русского драматурга сбылись, наш народ имеет прекрасный национальный театр, основа которого заложена была во многом благодаря его пьесам.

Я говорю это уверенно, как человек, прошедший с советским театром всю его славную и сложную жизнь, и как актер, вся деятельность которого неразрывно связана с Островским.

С 37-го года я актер Малого театра — Дома Островского, на его сцене произошли наиболее значительные события моей театральной биографии, в том числе здесь мне довелось сыграть три из самых, на мой взгляд, замечательных ролей в пьесах Александра Николаевича Островского: Незнамова в «Без вины виноватых», Жадова в «Доходном месте» и Глумова в «На всякого мудреца довольно простоты».

...Начиная с раннего детства я постоянно встречался с драматургией Островского. Помню одно из самых сильных впечатлений юного ревельского гимназиста Миши Царева — гастроли Павла Васильевича Самойлова. Детские впечатления вообще очень сильны, и мне кажется, что я до сих пор в мельчайших подробностях помню, как он играл Незнамова. В нем были и философ, и страдалец, и невротеник, и борец. Он был злобным и одновременно нежным до трогательности. Причем все эти качества не существовали отдельно одно от другого, а находились в нем все вместе, в какой-то удивительной взаимосвязи, проявлявшейся во всем: в глазах, в движении рук, в выразительной пластике тела... Как давно это было...

Потом, когда я учился в школе русской драмы при бывшем Александринском театре

в Петрограде, я видел многие пьесы Островского в исполнении знаменитых актеров-гастролеров. И сам к тому времени уже играл в учебных отрывках кое-какие эпизоды из его пьес. В эти же примерно годы начал участвовать в спектаклях Александрийского театра.

Сыграл Ивана, слугу в кофейной, в «Бесприданнице», мучника Курицына в «Грех да беда на кого не живет», приказчика Ипполита в «Не все коту масленица» и, наконец, Гольцова в «Шутниках»... Роли все маленькие, но участие в репетициях вместе с большими мастерами, участие рядом с ними в спектаклях было отличной школой. С восторгом, например, вспоминаю я великолепную игру Николая Петровича Шаповаленко в роли Оброшенова....

Позже начались встречи с героями Островского поглубже и посерьезнее. Сыграл Дульчина в «Последней жертве», Бориса в «Грозе»... Должен сказать, что, играя Островского всю жизнь, я мог наблюдать, как за годы Советской власти неизмеримо вырос культурный облик зрителя, как усложнилось восприятие произведений искусства. Помню, как, играя впервые Бориса у Синельникова в Махачкале, я был ошарашен слишком уж большой непосредственностью зрителя. В конце разговора моего с Катериной в III действии есть такой диалог:

— Надолго ли муж-то уехал?

— На две недели....

— О, так мы погуляем. Время-то довольно.

Меня поразило, какой дружный хохот раздался в этом месте в зрительном зале, меня поразила такая эстетическая беспомощность, такая элементарность реакции. В следующих спектаклях я специально микшировал, затушевывал эти реплики...

А придите сейчас в зрительный зал любого театра и посмотрите, как внимательно смотрят и слушают, как точно реагируют на происходящее на сцене. Допустим, в театр сейчас человек идет специально, заранее подготовившись к этому визиту. Но вот я вспоминаю недавнюю поездку в Курск, где наши молодые актеры выступали перед рабочими завода прямо в цехах, в трудных условиях, без костюмов, на маленькой импровизированной площадке. И как было не радоваться, видя, какими горящими глазами смотрят зрители на все происходящее, как умно, как тонко они реагируют.

Еще раз убедился — все зависит только от нас самих: сколь хорошо или сколь плохо мы играем. Играть нужно лучше, а ставить пьесы внимательнее. Еще многое, мне думается, не раскрыто в пьесах Островского, еще часто скользят наши режиссеры по поверхности его произведений, не проникая в глубину, не осмысливая события драмы в их сложной диалектической связи, не умея, сохранив аромат времени, его фактуру, его характерность, подчеркнуть общечеловеческие идеи драматурга, которые находятся, не побоимся этого сравнения, на уровне идей шекспировских трагедий.

Только надо стремиться раскрывать Островского, а не видоизменять его идеи, мысли, вырывая цитаты из контекста и подавая их таким образом, как будто со времен Островского ничего не изменилось. Это неверно.

Мне кажется, наши театральные и особенно кинорежиссеры несколько инертны в поиске репертуара, чтоб не сказать резче. Но жизнь заставит их обратиться к пьесам Островского, и — я уверен — они получат наслаждение от встречи с мощными драматическими конфликтами, многогранными и пластичными характерами, чудесной русской речью персонажей. Время работает на Островского.

Приобщение к поэзии

Нина Алисова

Мне было семнадцать лет, и я училась во ВГИКе на курсе Бориса Евгеньевича Захавы.

На одном из экзаменов, в этюде на импровизацию, я изображала цыганку. Яков Алек-

сандрович Протазанов увидел меня в этой работе и предложил попробоваться на Ларису в «Бесприданнице».

Но у нас на этот счет были строгие правила — без разрешения руководителя курса мы не снимались. Между тем разрешения даже на пробу Борис Евгеньевич Захава мне поначалу на давал. Он справедливо считал, что это одна из труднейших женских ролей мирового репертуара, сыграть которую может лишь зрелая актриса, вооруженная необходимым опытом и мастерством. Я подчинилась его решению, хотя в глубине души, со всей самонадеянностью и счастливой наивностью молодости была «твердо убеждена», что смогу сделать эту роль.

Случилось так, что Протазанов продолжал настаивать.

Сейчас, спустя тридцать лет, я понимаю, что согласие Бориса Евгеньевича, как, впрочем, и настойчивость Протазанова были вызваны прежде всего тем, что сценарий, в отличие от пьесы Островского, охватывал и юность Ларисы. «Девочка-подросток» — так характеризовал Ларису Протазанов. Ему хотелось, чтобы экранная Лариса только вступала в жизнь, воспринимала ее радостно, доверчиво, как это бывает в юности.

Яков Александрович Протазанов был «актерским» режиссером в самом высоком смысле этого слова. Он любил актера и знал цену актерскому таланту и мастерству. Даже на эпизодических ролях у него были заняты известные артисты.

На «Бесприданнице», к слову, я встретилась с такими мастерами, как Кторов (Паратов), Климов (Кнуров); в фильме снимались также Владимир Балихин, Владимир Попов. Окружение крупных актеров, повседневное общение с ними было для меня постоянной школой мастерства и опыта.

Но больше всего мне помог сам Протазанов: его умение работать с актером, направить воображение актера на нужную волну учило не меньше, чем его подход, его отношение к экранизации Островского.

К Островскому Яков Александрович относился очень бережно, мучительно боялся упустить малейшие оттенки мысли драматурга. Несмотря на то, что в сценарии были неизбежны сокращения, Протазанов настоятельно требовал от меня и других актеров знания всей пьесы Островского. Мы постоянно шли от полного текста пьесы и репетировали со всей основательностью даже те сцены, которые не вошли в фильм. Таким образом, снявшись в картине, мы вполне могли бы сыграть всю «Бесприданницу» на сцене.

Островский — поэт, а не бытовой драматург, вот кто был интересен и важен для Протазанова. В работе с нами Яков Александрович часто обращался к его пьесе «Снегурочка», которую называл лейтмотивом всего творчества драматурга. «Главная мысль «Снегурочки», — говорил Протазанов, — это поэтическая и гуманная мысль о том, что любовь должна растопить холодные сердца. Островский всеми своими пьесами утверждал большую любовь к человеку; «Бесприданница» — кульминация его творчества, где этот призыв к любви звучит особенно страстно, поэтически».

«Бесприданница» была давней мечтой Якова Александровича. Каждый раз, приходя на съемку, он сетовал, как много не вмещается в железные рамки, которые устанавливали неумолимые метраж и сценарий. Мне кажется, что это был тот редкий случай, когда следует пожалеть, что в те времена не принято было снимать двухсерийные картины. Будь на то воля Протазанова, он наверняка сделал бы из «Бесприданницы» две, а не одну серии. Каждое слово, которое выбрасывалось на съемке, каждое сокращение в тексте режиссер воспринимал мучительно.

Но для меня самой тяжелой потерей был отказ режиссера от монолога Ларисы. Лариса, покинутая Паратовым, в отчаянии пытается покончить жизнь самоубийством и произносит свой прощальный монолог. В этом трагическом монологе она как бы подытоживает свою жизнь. Лариса судит здесь себя и свои поступки.

Всю картину мы работали над этим монологом, работали упорно и много. И для меня внезапный отказ Протазанова от финального монолога — об отказе я узнала буквально нака-

«Бесприданница». Лариса — Н. Алисова

нуне съемки — был неожиданностью, которую я переживала мучительно остро. Я даже поспорила с Яковом Александровичем: «Вы, защитник Островского, всегда осуждаете тех, кто от него отходит, кто не доверяет ему, а между тем хотите выбросить самое драгоценное — монолог Ларисы, на который ушло столько работы». «А вы произноси́те этот монолог, — отвечал Протазанов, — но только про себя, как это бывает в жизни».

Лишь позже я поняла, почему режиссер не сказал мне об этой купюре в самом начале, почему так настойчиво он работал со мной над финальным монологом. Он понимал, что монолог неминуемо повел бы к условности, немыслимой в реалистической картине. Но он знал также, что если я не выстрадаю, не переживу про себя все прощальные слова Ларисы, то не получится и сама сцена.

Образ Ларисы Островского и образ пушкинской Татьяны Лариной связывался в представлении Протазанова. И дело здесь не в прямом сопоставлении: сама лирика Пушкина казалась Якову Александровичу точным ключом к прочтению «Бесприданницы». «Без Пушкина, — часто повторял Протазанов, — жить нельзя, он отвечает на все таинства душевных порывов, а Лариса — вся порыв...»

Восхищаясь Островским, его точностью в раскрытии каждого образа, Протазанов умел дать каждому из них, и в первую очередь Ларисе, свою оригинальную, будоражущую воображение актера трактовку. «Лариса, — говорил Яков Александрович, — в переводе означает «чайка», птица летящая. Романтичность и поэтичность заключены уже в самом ее имени. Лариса живет вне быта, будто порхая над землей. Грубые людские руки все время хотят посадить ее на землю, а она взлетает. Душа ее натянута, как тонкая струна, и то, что для обычного человека прозвучало бы житейской мелочью, пустяком, ее оскорбляет смертельно».

«К Ларисе, — продолжал Протазанов, — все относятся, как к чистому прекрасному существу, ее присутствие облагораживает всех. С ней люди делаются чище, лучше. Вот почему они все так тянутся к Ларисе, и вот почему хотят погубить ее, как совершенство, невозможное на этой земле. Они не в силах стать такими же, как она, так лучше пусть ее не будет»...

Работая со мной, Яков Александрович обращал мое внимание на поразительную точность речи Островского, его умение наделить каждый персонаж, в том числе и Ларису, особым, лишь ему свойственным языком. Как удивительно умел он в одной фразе вы

разить тончайшие оттенки душевной жизни, психического склада и социального положения героев! «Вы видите, — говорит Лариса Карандышеву, — я стою на распутье, поддержите меня, отнеситесь ко мне нежно». И далее: «Я хочу полюбить вас, меня манит скромная семейная жизнь, она мне кажется каким-то раем». Как точно сочетается в этих фразах возвышенный настрой души и мещанская ограниченность среды, породившей Ларису! «Я стою на распутье, поддержите меня»... И рядом — «и семейная жизнь кажется мне каким-то раем»...

Сложность, противоречивость чувств и отношений, характерных для персонажей Островского, глубоко осознавались и тонко анализировались Протазановым. Как-то раз мы заспорили: любит ли Лариса свою мать, которая, по существу, продает ее. «Лариса, — отвечал Яков Александрович, — не может не любить, она любит мать, верит ей, ищет в ней защиты и помощи. Но чем больше Лариса верит людям, тем страшнее ее поражение, и в этом и есть суть ее драмы».

Я играла Ларису в разных постановках, у разных режиссеров и всегда убеждалась в бесплодности любых попыток переиначить, изменить, «раскрасить», «оживить» Островского.

Единственно плодотворный, как мне думается, путь — это путь вдумчивого и точного следования замыслам великого драматурга.

Именно этим путем шел в своей работе над Островским Яков Александрович Протазанов.

Загадка образа

Владимир Дружников

Я был студентом школы-студии МХАТа, когда меня вызвали на пробы в съемочную группу фильма «Без вины виноватые». Волнение мое, кажется, перешло все мыслимые и немыслимые рамки — ведь пробоваться предстояло на роль Григория Незнамова, а всякий, кто знаком с пьесой Островского, знает, сколь важен этот образ, сколь серьезно его воздействие на общий ход произведения. По курсу истории театра я знал, что «Без вины виноватые» — одно из наиболее выигрышных, наиболее «эффектных» творений Островского, что действие и характеры здесь как бы скользят по острию мелодрамы. Может быть, памятуя о «теоретической основе» актерского материала, или скорее всего по недостатку профессионального опыта, я на пробах стал играть Незнамова подчеркнуто остро, картинно. Но, как ни странно, на роль меня утвердили, хотя сейчас, за давностью лет, моя работа на пробе выглядит обычной ошибкой юности. Наверное, такое же впечатление сложилось в ту пору и у Владимира Михайловича Петрова, режиссера «Без вины виноватых». Опытный и чуткий кинематографист, Владимир Михайлович прекрасно понимал, что я выступаю не в должном «ключе» потому, что очень волнуюсь и потому, что стараюсь изо всех сил не отстать от привычной, традиционной трактовки предложенного мне материала.

Надо сразу же сказать — Петров принадлежал к той породе людей, надежных и прочных, которые не меняют своих решений; он как-то сразу поверил в то, что я могу сыграть Незнамова и не отступился от веры в мой успех на всем протяжении долгих и трудных съемок картины. Долгими и трудными съемки казались мне, дебютанту.

Я думал, что из-за бесконечных перестановок и нарушений привычного течения пьесы в моменты съемок не сможет возникнуть творческой искры, вспышки истинного чувства, короче говоря, всего того, что принято называть правдой искусства.

Конечно, подобное ощущение, довольно мрачное, возникало у меня не случайно. Ведь я работал в ансамбле мхатовских звезд, моих учителей и педагогов — Тарасовой, Грибова, Массальского, Ливанова; они играли свободно, легко, с блеском; рядом с мастерами студент-дебютант поначалу совсем терялся и сникал. К тому же я посмотрел куски первых съемок.

Незнамов на экране выглядел напыщенно и малоубедительно. Я не понравился сам себе до отвращения. Наступил кризис — жизненный и профессиональный.

Выход из кризиса я нашел с помощью нескольких обстоятельств.

Первое обстоятельство было чисто житейское. Учась в студии, я был шефом одного из детских домов Москвы. И вот однажды, в перерыве между съемками, я познакомился с двумя новыми детдомовцами. Один из них необычайно меня заинтересовал своей замкнутостью, манерой смотреть исподлобья, резкими, крутыми и одновременно нервными, какими-то пронзительными ответами на все вопросы о себе. Я узнал, что в войну у юноши на его глазах погибли родители. Отсюда и возникла своеобразная ожесточенность его реакции на внешний мир, родилась особая возбудимость интонаций и жестов. И вместе с тем в парне чувствовалась стойкость натуры, несомненная духовная незаурядность. Знакомство с этим детдомовцем во многом решило для меня загадку образа Незнамова. Я понял, что Григорий в «Без вины виноватых» взят драматургом из жизни, а не из кладовой мелодрамы. В судьбе Незнамова Островский отразил реальное, а не придуманное человеческое горе.

Стараясь не выплеснуть зазря это ощущение горя, как будто ежеминутно переживаемого, я пришел на съемочную площадку. Не знаю, что со мной случилось, но я стал играть совсем иначе — точнее, рельефнее.

Внезапно пришла нужная яркость красок, появилась естественность поведения.

Владимир Михайлович Петров, пораженный происшедшей со мной метаморфозой, внимательно посмотрел на меня и после некоторой паузы сказал: «Что ж, именно такой рисунок образа мы и будем с тобой закреплять. Раньше ты шел от навязанного, теперь иди от себя. Теперь ты на нужном пути». Так началось преодоление кризиса.

Второе обстоятельство было чисто производственное. Заключительный, важнейший в роли монолог Незнамова мы снимали ночью. Смена затянулась, и лишь под утро настала моя очередь произносить текст. Я стал отказываться, говорить, что устал, «растерял темперамент» и т. д. Петров настаивал, в конце концов просто приказал мне «войти в кадр». И вот, как ни парадоксально, мое взвинченное состояние, состояние человека, который пересиливает себя, переступает через собственное нутро, оказалось вполне пригодным и даже органичным для данной сцены. Думается, что подобное состояние распространимо на образ Незнамова в целом.

«Без вины виноватые». Незнамов — В. Дружников

Когда съемки закончились и фильм сдавался на студии, один из режиссеров мне сказал: «Знаете, вы вполне могли бы сыграть в моем фильме Раскольникова». Однако время для экранизации истории Раскольникова пришло тогда, когда я уже играл героев среднего возраста, и ассоциации между персонажами Достоевского и Островского стали предметом изучения не для меня, а для ученых-специалистов.

Но в пору съемок «Без вины виноватых» такие ассоциации для меня не были игрой празд-

ной мысли. Я интуитивно понимал, что великий драматург Островский в образе Незнамова как бы прорвался в другую сферу, к «униженным и оскорбленным», к кругу героев, чьи ущемленные несчастной жизнью страсти словно опрокидывают мир в бездны отчаяния. И тут же словно возносят этот же мир к высотам подлинной доброты и глубокой человечности.

Осознать все богатство философии Островского, понять его величие, проникнуть в тайны его гениального искусства помогли мне мои партнеры по фильму. Без мастеров МХАТа, без их поддержки и помощи я никогда бы не смог сыграть Незнамова, не смог бы войти в великолепный ансамбль, созданный в фильме волею и терпением Владимира Михайловича Петрова.

Против трактовки образа Незнамова в фильме были и возражения, не все приняли тогда столь явное отклонение от мелодраматической традиции. Но я убежден был и в ту пору, убежден и сейчас, что Незнамова надо играть не как бытового, а как трагического героя.

На эту трактовку наводил исполнителей и сам Островский, говоря о том, что художественное исполнение должно быть верно «идеальному художественному представлению действительности». Идеальные представления о действительности содержатся в образах высоких жанров, в трагических образах. И пусть драматург назвал «Без вины виноватых» комедией, для меня эта пьеса все же трагедия.

И самым своеобразным героем комедии Островского, той комедии, за пестрой личиной которой скрыт трагический лик, является Григорий Незнамов. Загадку этого образа разгадал на страницах своих книг другой великий драматург в прозе — Федор Достоевский. В словах и поступках героев Достоевского мне всегда слышатся отзвуки слабых и дерзких, уничижительных и беспутных, сатанински гордых речей несчастного сына актрисы Кручининой.

Теория кино и художественный процесс

И. Вайсфельд

Подобно театроведению, искусствознанию, кинознание является частью общей теории искусства.

К кинематографу обращаются науки: социология, эстетика, философия, психология, педагогика, кибернетика, семиотика, структурализм; они тоже — каждая по-своему — открывают для себя универсальный мир экрана.

Некоторые из наблюдений и выводов смежных наук обогащают кинознание, оно осваивает неиспытанные подходы к материалу, методику изучения предмета.

Однако кинознание обогащается, но не заменяется другими науками, традиционными или новыми. Оно остается незаменимым в главном — целостном познании образной сущности произведения киноискусства, художественного процесса в его историческом развитии и взаимосвязях с остальными областями культуры.

Можно ли обобщить, найти сквозные структурные признаки, характерные для многонаправленной практики советской теории кино?

Прежде всего остановимся на базисных понятиях, принципиально отличающих практику советской теории от многочисленных эмпирических, субъективистских, полуремесленных школ и школок, существующих за рубежом.

●

Еще в двадцатые годы советские кинематографисты начали разрабатывать с и с т е м у эстетического мышления и практики, м е т о д работы в искусстве. В основе метода советского кино — марксистская философия, практика строительства социалистической культуры в молодом Советском государстве. Греческое слово «метод» подразумевает не статику, не сочетание застывших категорий, а путь изучения, следовательно, известное единство общих признаков в их развитии.

Понятие «метод» для советских художников охватывает единство идейных и эстетических принципов художественного освоения действительности, ее реалистического воссоздания на экране; определенное понимание места художника в социальной жизни общества, его эстетических и этических позиций; создание новой духовной атмосферы, новых взаимоотношений в среде мастеров экрана, основанных на принципах социалистического коллективизма и отвергающих буржуазный индивидуализм; новое представление о назначении кинопроизведения, требование массовости искусства, народности, его антиэлитарности.

Метод советского искусства вошел в историю под названием социалистического реализма. Общность метода составила жизненную силу советского киноискусства, но не означала однородности характеров, драматических конфликтов, жанровых решений. Автор учебного пособия «Основы теории литературы» Л. И. Тимофеев неправ, когда утверждает, что общие черты социалистического реализма выражаются «в принципиальной однородности характеров, в сходстве тех основных жизненных конфликтов, из которых наши писатели черпают сюжетные ситуации...»*

Метод, который возникал, складывался в двадцатые годы, не мог строиться на основе художественной однородности — так может строиться только схема, а не искусство.

Содержание и характер достижений советского кино требовали прямо противоположного тому, что сформулировано в упомянутом учебнике — разнообразия, разнородности характеров. Метод советского киноискусства позволил уже с первых шагов его развития вплотную подойти к решению задачи, которую мы сформулировали бы так: поиски о б р а з н о г о э к в и в а л е н т а п о л и т и ч е с к о й з а д а ч е, н о в о й с о ц и а л ь н о й ф у н к ц и и ф и л ь м а.

Глава из книги «Духовный мир фильма», подготовленной к печати в «Искусстве».

* Л. И. Т и м о ф е е в. Основы теории литературы. М., «Просвещение», 1971, стр. 436.

Фильм рассматривался как структура, как новая целостность, а не как совокупность приемов, приноравливаемых то к одной, то к другой теме. Если с этой точки зрения анализировать первые декларации мастерских, творческих коллективов, первые опыты анализа авторами созданных ими фильмов, то окажется, что сквозь мозаику, а иногда и путаницу суждений отчетливо проступает стремление создать невиданный доселе фильм, строить небывалое искусство; его идеи, воплощаемая им революционная действительность требуют и новой, органически ему присущей формы. В этом пафосе — общественном и эстетическом — выражалась и выражается партийная позиция советского художника.

В ходе развития советского кино реализовывалось новое представление о соотношении бессознательного и сознательного, интуитивного, непосредственного и рационального, опосредованного начал в искусстве. Одно из частных проявлений этих взглядов — определение роли теории, научного осмысления выразительных средств кино.

Широко распространено заблуждение, будто буржуазный кинематограф насквозь иррационален, что рассудочное, направляющее начало в нем либо отсутствует, либо очень слабо развито. Реальность опровергает это заблуждение. Укажем хотя бы на такую подробность: с самого начала возникновения коммерческого кинематографа ему сопутствовало появление разного рода инструктивных пособий по режиссуре, сценарному мастерству, изобразительным решениям. Легко доступные, популярно написанные, они выполняли и выполняют функцию художественной и производственной ориентации творческих кадров.

Недаром многие мастера кино капиталистического мира с негодованием и горечью заявляют о безаппеляционности продюсерского диктата. Если кодекс Хейса запрещал показ на экране некоторых сторон интимной жизни, ставил ограничения для сексуальных импровизаций на экране, то требования, пришедшие ему на смену, настаивают на противоположном — на непременном показе сексуальных сцен и эпизодов, даже если они не имеют прямого отношения к логике изображаемых событий. Отметим, кстати, что на этой почве и возник тот феноменальный симбиоз, который получил наименование «политико-сексуальный фильм»: часть эпизодов рассказывает о политических событиях и трактует современные политические проблемы (иногда в модном анархистском, маоистском духе), другая часть эпизодов — в «стиле» «сексуальной революции».

Рассудочные, регламентирующие работу кинематографистов продюсерские нормы находят свое повседневное выражение в указаниях, какой делать фильм и какой не делать, какие эпизоды устранять и какие добавлять. Эти установления чаще всего не принимают во внимание такие «излишества», как индивидуальность художника. Они формируют кинематографиста-исполнителя, внедряют в кинопроизводство стереотип сценариста и режиссера с конформистским мышлением, готового адаптироваться к чему угодно. Один американский сценарист так сформулировал кредо голливудского конформизма:

«Расчетливому голливудскому сценаристу, ставящему себе целью профессиональный, коммерческий успех, приходится приноравливаться единственно только к вкусам главных редакторов и предпринимателей и отказываться от собственных идеалов и убеждений»*.

Не будем упрощать. Далеко не все кинематографисты исповедуют такую циничную веру. Многие сами являются продюсерами той или иной постановки и добиваются относительной независимости от различных кодексов. Благодаря этому появляются такие фильмы, как «Нюрнбергский процесс», «Сладкая жизнь» или фильмы Чаплина. В создании картин не раз принимали участие прогрессивные общественные организации, они помогали художникам снимать фильмы, идущие вразрез с идеологией и эстетикой коммерческого кино. Кроме того, коммерческий кинематограф неоднороден и несводим к только низкопробным

* Тамар Лейн. Американский сценарий. М., 1949, стр. 49, 50.

фильмам. В его среде тоже происходит борьба, и часть продюсеров по разным причинам социального и экономического характера вынуждена бывает содействовать работе прогрессивных кинематографистов. Итальянский неореализм, традиции которого живы и сегодня в практике ряда итальянских мастеров, противостоит как неписаному коммерческому кодексу, так и многим требованиям киноцентра Ватикана; так создавался ряд фильмов французской «новой волны», английского «свободного кино», японских прогрессивных мастеров.

Несмотря на все это, влияние сознательного, тенденциозно направленного начала в буржуазной коммерческой кинематографии очень велико.

И в то же самое время в зарубежной кинематографии находят распространение и воплощение различные субъективно-идеалистические концепции, которые абсолютизируют интуицию, иррационализм. Иногда это происходит в силу известной инерции мышления. Режиссер Жан Ренуар создал немало реалистических картин, получивших всеобщее признание, таких, как «Великая иллюзия» или «Марсельеза». Язык фильма он знает так, как может знать один из его величайших мастеров. На этой почве и проявляются его импровизационный талант, его творческая интуиция. Но когда Ренуару нужно сформулировать мысль о соотношении сознательного и бессознательного в творчестве режиссера, он определяет это следующим образом:

«Я считаю одним из первейших правил искусства бессознательность. Поэтому я противник всякого плана. Я убежден, например, что в наше время не может быть архитектуры как искусства, потому что архитектура требует чересчур точной продуманности...» * и т. д.

Но тот же Ренуар в тех случаях, когда подходит к бессознательному с практически-прикладной стороны, как мастер и искусник, говорит другим языком. Так, Ренуар в том же интервью сказал, что любое искусство — это язык. И вопрос заключается в том, чтобы сначала овладеть этим языком, потом забыть грамматику и откровенно поведать публике все, что есть на душе. Свои размышления он заключает так: «все это должно происходить бессознательно»*.

В профессионально практическом плане Ренуар прав. Все, хорошо знающие язык, правильно пишущие, никогда не задумываются о правилах; правила живут в глубинах нашей памяти и применяются непринужденно, свободно, бессознательно. То же относится и к авторам фильма. Не задумываются над закономерностями его построения те, кто глубоко их знает, кто постиг их не только умозрительно, но практически.

Совсем иное дело — философская постановка вопроса о бессознательном. Исключение сознательного начала из процесса творчества ведет к абсолютизации субъективности, и это обескровливает интуицию, лишает ее источника питания — жизненного впечатления, переживания и мысли.

К интуиции же нужно подходить как к специфическому продолжению сознательной деятельности человека в условиях, когда «разведку» в непознанное ведет ощущение, до предела обостренная эмоциональность художника. Недаром латинское слово «интуиция» означает пристальное всматривание.

Установка на бессознательное, как на исчерпывающее мерило искусства, сведение процесса создания фильма к самопознанию художника, изолированному от внешнего мира, приводило и приводит даже очень крупных мастеров к кризису, а иногда и к творческой катастрофе.

Синтез теории и практики, сознательного и интуитивного в творческом процессе — специфическая черта духовной атмосферы советского киноискусства. Именно этот благотворный синтез, порожденный марксистским диалектико-материалистическим мышлением, и дал жизнь теории кино как области творческой практики.

Организация в 1919 году первой в мире

* Жан Ренуар. Статьи, интервью, воспоминания, сценарий. М., «Искусство», 1972, стр. 145.

* Жан Ренуар. Статьи, интервью, воспоминания, сценарий. М., «Искусство», 1972, стр. 145.

киношколы (ныне ВГИК), возникновение мастерских (Кулешова, фэксов и других) отражали поиски системы не только педагогической, но и вообще с и с т е м ы работы и мышления в искусстве кино.

Это не означает, что теория и практика советского кино были ограждены от нарушений органичности их единства. Разве мы и по сей день не сталкиваемся то с эмпиризмом в критике, то с приматом ремесленного подхода к творческой задаче?

Разве не встречаются в теоретических работах или фильмах импровизации субъективистского характера?

В полемике с идеалистическими концепциями и мистическим подходом к творчеству в ряде критических выступлений на первый план выдвигался рационализм, точный расчет. Фильм сравнивался с конструированием моста, с инженерией. Сознательное прямолинейно противопоставлялось интуитивному. Говоря о необходимости возбудить у зрителя нужную реакцию, молодой Эйзенштейн писал:

«Я уверен, что это чисто математическая задача и что «откровению творческого гения» здесь не место. Здесь требуется не больше живости ума, чем при проектировании самого утилитарного железобетонного сооружения»*.

В процессе творчества и углубления в теорию Эйзенштейн отошел от такой «инженерии» и дал образцы синтезов мысли и интуиции, четкой идейной направленности и величайшей страстности. Сравнение творчества с математическим расчетом выглядело смелым, но вскоре обернулось... анахронизмом. Когда же теория повернулась лицом к «творческому гению», к образным структурам современных тем и героев жизни — она шла вровень с творческой практикой, иногда освещая ей путь.

Между тем без способности к прогнозированию наука становится ограниченной, застывшей.

●

Основы эстетического прогнозирования в киноискусстве были заложены в далекие суровые годы гражданской войны в системе программирования культурного преобразования страны.

Прогнозирование присуще самой природе диалектического метода Маркса и Ленина, оно реализовывалось в планирующей деятельности Советского государства с момента его возникновения. Как, например, формировалась программа развития советского кино в те годы? Ленин назвал кино, как это теперь известно каждому, важнейшим из искусств. Это было сказано тогда, когда лишь единицы усматривали в кино просто искусство, где уж там важнейшее! Кроме того, Ленин высказал мысль о том, что производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, надо начинать с хроники. Он сформулировал принципы революционной цензуры, направленные против контрреволюции и порнографии.

Национализацией кинофотопромышленности, ликвидировавшей систему коммерческого кинематографа в России, были заложены основы нового развития искусства экрана. Большинство положений, намеченных Лениным для конкретных условий России после Октябрьской революции, сохраняют свое значение в специфическом преломлении и для других стран в наши дни. Так, кинематографии молодых государств, освободившихся от колониальной зависимости, начинают развитие национального кино с хроники.

В наши дни принцип планирования, программирования реализовался в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» от 22 августа 1972 года: в нем охарактеризованы направления искусства и кинопроизводства на многие годы.

Может ли теория сознательно провозглашать возможные направления развития искусства, ставить вопросы, которые непосредственно обращены в будущее?

Существует мнение, что критика следует за художественным процессом. Это суждение верно. Критик оценивает вышедшее в свет произведение. Но, рассматривая готовое произведение, мы не можем не задуматься о завтрашнем дне искусства.

* С. Э й з е н ш т е й н. Избр. произв. в шести томах, т. 1. М., «Искусство», 1964, стр. 544.

Прогнозирование особенно необходимо молодому искусству, потенциал выразительности которого выявлен далеко не полностью.

Пудовкин в статье о монтаже, датированной 1945 годом, подробно рассматривает настоящее монтажа как средства, способного изображать всю сложность мира, делать ясными глубокие связи между явлениями, свободно оперируя пространством и временем. Он говорит о падении культуры монтажа в первые годы звукового кино, когда сильны были тенденции к поверхностной театрализации, и о том, как это может быть преодолено. Завершая статью, он резюмирует: «Развитие монтажа — это путь в будущее киноискусства. Многое сказанное мною относится гораздо больше к этому будущему, чем к опыту, накопленному до сих пор»*.

Эйзенштейн, работая над экранизацией романа Драйзера «Американская трагедия», осуществлял принцип, который он назвал «внутренним монологом». Не по вине Эйзенштейна и Драйзера, а из-за нежелания голливудских продюсеров фильм не был поставлен. Но эксперимент не прошел даром. Темпераментно и выразительно написанный сценарий доказал необыкновенную плодотворность «внутреннего монолога» в кино, понятого не как примитивный сопроводительный текст к потоку кадров, а как структурный первоэлемент, как разновидность художественного мышления на экране.

Не раз несведущие люди обвиняли Эйзенштейна в том, что он сначала сочинял теоретический тезис, а потом «иллюстрировал» его в фильмах. Сценарий «Американской трагедии» — еще одно убедительное опровержение этого домысла. После сценария, а не до работы над ним, Эйзенштейн пишет статью «Одолжайтесь!». Она представляет собой попытку осознать творческий эксперимент и, отталкиваясь от образного кинематографического решения, найденного в процессе экранизации, сформулировать, в чем заключается еще не реализованная возможность экрана. В статье «Одолжайтесь!» автор обозревает историю внутреннего монолога в литературе и с волнением пишет об увлекательности поисков выразительного воплощения внутреннего хода мыслей, чувств, ощущений:

«Как увлекательно прислушиваться к собственному ходу мышления, особенно в аффекте, чтобы ловить себя на том, что видишь? как? что слышится?!

Как говоришь «в себе» в отличие от «из себя». Каков синтаксис внутреннего языка, в отличие от внешнего. Каким дрожаниям внутренних слов сопутствует совпадающее зрительное изображение. Каким состояниям противоречащее. Как работает взаимоискажение...

Прислушиваться и изучать, чтобы понять структурные законы, и собрать их в конструкцию внутреннего монолога предельной напряженности борьбы трагического переживания»*.

Прогнозирования, которое реализуется и в наши дни даже теми художниками, которые не знают об этой статье Эйзенштейна.

У Чаплина есть статья «Мой секрет», в которой он рассказывает о том, как возникает смешное на экране. Это рассказ о прошлом, но и своеобразная установка на будущее. Например, Чаплин пишет о том, что унесенная ветром шляпа не смешна сама по себе. Смешно другое — видеть, как владелец ее бежит за ней следом, волосы его развеваются по ветру, полы пиджака раздуваются. Нет ничего смешного в идущем по улице человеке. Но поставьте его в неловкое положение, и он станет смешным. Продолжая анализ, Чаплин отмечает, что еще забавнее получается, когда персонаж, выставленный в смешном виде, отказывается признать, что с ним произошло нечто странное, и упорно хранит свое достоинство. Лучшим примером этого служит подвыпивший человек, которого выдают и его речь и походка, но который пытается весьма достойно вас убедить в том, что он трезв. Чаплин пишет: «...Все мои фильмы основаны на том, что я попадаю в самые затруднительные положения, дающие мне возможность быть

* В. Пудовкин. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 117.

* С. Эйзенштейн. Избр. произв. в шести томах, т. 2. М., «Искусство», 1964, т. 2, стр. 78.

безнадежно серьезным, во все моменты казаться вполне нормальным маленьким джентльменом» *.

Далее Чаплин устанавливает социальные аспекты комического. Он рассказывает эпизод, когда роняет кусок мороженого, который тает, течет по его панталонам и падает богатой даме на платье. В этом комическом эффекте учтены, по мнению Чаплина, два свойства человеческой природы: одно — удовольствие, которое испытывает публика, видя богатство и блеск в унижении, другое — стремление зрителя пережить те же самые чувства, которые испытывает актер на сцене или на экране. Завершая свой многосторонний разбор сущности комического, Чаплин приходит к такому общему выводу: «Я изучил человеческую природу, ибо без этого мое искусство немыслимо. ...Знание человеческой природы есть основа любого успеха»**.

Как видим, художник, разбирая собственную работу, формулируя ее принципы, говорит о том, что считает для себя обязательным и в будущем. Это — несомненный вариант творческого прогнозирования.

Как часто не хватает нам проницательного исследовательского глаза для того, чтобы разобраться в перспективах современных явлений, требующих новых подходов изобретательской мысли! Назову хотя бы широкий экран, стереофонию, драматургию цвета, социологические и эстетические проблемы кассетного кино, стыки кино и телевидения...

Когда появляется работа такого плана, она сразу приковывает к себе внимание. Так произошло с книгой В. Саппака «Телевидение и мы». Он охарактеризовал значение «сиюминутности» телевизионного изображения для настоящего и будущего, проявив наблюдательность и поэтический темперамент. Прошли годы со дня выхода книги, телевидение стало разнообразнее, возникли новые вопросы, сомнения, надежды, но теория все еще не нашла способы их решения.

Близкий пример, подтверждающий эту мысль,— эволюция современной научно-популярной кинематографии. Теперь на экране не только популяризируются законченные результаты работы ученого, но раскрывается процесс постижения истины, ход эксперимента. Зритель и следит за происходящим и вовлекается в действие, так как это происходит при восприятии сюжетно напряженных игровых картин. Такие фильмы, как «Я и другие», «Николай Амосов», прослеживают динамику научного эксперимента. Сообразно этому меняется композиция, способы съемки, поведение на экране мыслящих, экспериментирующих людей. Раскрывается драматургия содержания — и вместе с тем на вооружение авторов научно-популярных фильмов берется лучшее из практики документальной кинематографии, телевидения и игрового кино.

Вместо слепого подражания игровому фильму (для поднятия интереса к зрелищу еще в недалеком прошлом нередко практиковалось даже приглашение известных актеров) камера фиксирует поступки и мысли ученого в реальной обстановке его работы, творчества. Раскрывается характер научной проблемы, и вместе с тем, характер самого ученого, что придает повествованию необычайную выпуклость и неповторимость. Любопытна в этом контексте метаморфоза, какую претерпел дикторский текст — он превращается в ряде случаев во внутренний монолог. В фильме «Николай Амосов» нам показывают и хирургическую операцию и то, как врач отвечает на вопросы после своей лекции, как он задумывается, ищет (на наших глазах!) ответ.

В этих условиях меняется и характер критики, теории научно-популярного кино.

В сборнике «Наука и кино», в статьях Ф. Соболева, Е. Загданского и других отражена динамика процесса развития научно-популярного кино, та тенденция, которая возникла из самой практики и обещает много нового, важного для самого научно-популярного фильма и для всего искусства кино.

Сходные процессы происходят в игровой кинематографии, в документальной, в мультипликации. Меняется мир героев, духовный

---

* Сб. «Чарльз Спенсер Чаплин». М., Госкиноиздат, 1945, стр. 166.

** Сб. «Чарльз Спенсер Чаплин». М., Госкиноиздат, 1945, стр. 171.

кругозор искусства, психологические ракурсы авторского взгляда на изображаемое явление. Расширяется «пространственный» плацдарм экранных произведений: кто бы мог подумать когда-то, что будут выходить фильмы в двадцать-двадцать пять серий, как на современном телеэкране? Но «пространственный» плацдарм одновременно сузился; примером может служить фильм Тодора Динова «Маргаритка»; несколько минут рассказа о том, как маргаритку не могли уничтожить ни танк, ни сабля, ни пушка, но вот подбегает девочка и легко срывает прекрасный цветок. Мысль о мире, счастье, доброте выражена не трактатом или километрами пленки, а изящными графическими средствами мультипликационной миниатюры.

Интеллектуальный мир кино стал многоступенчатым, как космическая ракета, и на этой основе импровизационный талант художника, его интуиция могут проявляться с удивляющей воображение неожиданностью и выразительностью.

Исследовать это способна наука, сама способная на поиск.

Прогнозирование невозможно без проявления субъективности исследователя. Как и в художественном творчестве, в научной деятельности в области кино непременно проявляется индивидуальность автора, его воля, темперамент. Субъективность несостоятельна, когда беспочвенна, когда далека от реальной действительности, не вооружена научным методом.

●

В «Избранных произведениях» Эйзенштейна приведен в шутку и всерьез рисунок: храм науки. Фундамент — «метод диалектики». Флаг над зданием — «метод кино». Непосредственно над «методом диалектики», как продолжение его — «выразительность человека».

Научный фундамент и непосредственность эмоциональных проявлений соединены. Диалектика объясняет выразительность человека. Одного без другого не существует.

Несколько вертикально поставленных колонн, объединенных общим знаменателем,— это «образ». Колонны обозначены так:

«пафос»,
«мизансен.»,
«монтаж»,
«мизанкадр»,
«комическ.».

Диапазон человеческих состояний, выраженный средствами искусства, обозначает только крайние точки: пафос и смешное. Все промежуточное подразумевается, но не вписано в «архитектурную» композицию.

Колонны — пафос, мизансцена, монтаж, мизанкадр, комическое — снова перекрывает горизонталь, являющаяся своеобразным антаблементом:

«чувственное мышление».

Образуя треугольник, она смыкается с «социологией» и «техникой». Внутри треугольника — «философия искусства».

Проектируя, исследуя, ошибаясь, споря с другими и с самим собой, Эйзенштейн воздвигал здание именно науки.

Можно присоединиться к словам Л. С. Выготского, сказанным о «психологии эстетической»:

«Таким образом, величайшей проблемой этой психологии является создание объективного метода и системы психологии искусства. Сделаться объективным — это вопрос существования или гибели для всей этой области знания»*.

Создание системы исследования искусства нельзя уподоблять объективному методу в психологии. Однако при всей неповторимости сферы искусства и здесь, в специфическом преломлении, действуют общие закономерности диалектического метода. Выделим две его взаимодействующие черты. Первая, по определению Ленина,— это наличие «объективного критерия».

Говоря об истории культуры и критикуя субъективистов, которые в угоду заданной идее насильственно искажают факты, Ленин писал:

«Критика должна состоять в том, чтобы сравнить и сопоставить данный факт не с идеей, а с другим фактом; для нее важно только,

* Л. С. Выготский. Психология искусства. М., «Искусство», 1965, стр. 27.

чтобы оба факта были по возможности точно исследованы и чтобы они представляли из себя, один по отношению к другому, различные моменты развития, причем особенно необходимо, чтобы с такой же точностью был исследован весь ряд известных состояний, последовательность их и связь между различными ступенями развития»*.

Величайшая точность, объективность исследования фактов в их связях, наличие «объективного критерия» дают основание для отстаивания идей, вытекающих из самой реальности. В другой работе того же периода и охватывающей тот же круг вопросов Ленин подчеркивает:

«С другой стороны, материализм включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы»**.

Ленин говорит о точности исследования. Но что именно исследуется точно? Исследуются состояния, связь между различными ступенями развития, другими словами, речь идет о процессе, движении, их синтезах, переходах из одного состояния в иное.

Точность предполагает научность метода исследования, несводимого к математическим формулам, к статистике.

Между тем некоторые исследователи полагают, что единственно научный метод тот, который основывается на математическом анализе. Опыт семиотики, структурализма, кибернетики переносится в художественную практику.

В некоторых областях литературы доказана возможность, уместность использования структурного, семиотического подхода к материалу, например, в исследовании поэтических текстов, что подтверждается рядом работ, опубликованных в сборнике «Структурно-типологические исследования», подготовленном Институтом славяноведения АН СССР и изданном в Москве в 1962 году, книгой Ю. М. Лотмана «Структура художественного текста» (М., «Искусство», 1970) и другими.

Однако даже лучшие из такого рода работ бессильны проникнуть в сердцевину художественности, понять специфические средства воплощения творческой идеи в произведении искусства. Бессильны потому, что статистическими, математическими средствами невозможно проанализировать субъективное начало в художественном творчестве, образную силу воплощения идеи, «сцепления» в многосложной структуре произведения.

Делалась попытка представить Эйзенштейна как первого структуралиста на том основании, что он мыслил системно, обозначал контуры «вертикальных» и «горизонтальных» структур фильма. То, что советская теория кино стремилась и стремится познать объективные закономерности, это неоспоримо, но эта систематика не абстрактна, несводима к методикам структурализма, семиотики. Как бы предвидя некоторые современные дискуссии, Эйзенштейн во вступлении к курсу лекций по режиссуре во ВГИКе сказал: «В мою задачу входит не проповедь некоей абстрагированной кабинетно установленной «систематики», против чего достаточно резко и часто высказывался В. И. Ленин применительно к другим областям человеческой активности, но реальное конкретное проведение с вами процесса постановки так, как он есть, так, как он фактически проходит во внутренней творческой лаборатории режиссера-постановщика»*.

Когда речь зашла о применении статистических исследований в общественных науках, то Н. Винер, отец кибернетики, сказал, что эти исследования «могут иметь точность лишь до очень небольшого числа десятичных знаков и в итоге никогда не доставят нам такого количества проверяемой, значащей информации, которое было бы сравнимо с тем, что мы привыкли ожидать в естественных науках... Нравится ли это нам или нет, но многое мы должны предоставить «ненаучному», повествовательному методу профессионального историка» **.

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 419.
** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 167.

* С. М. Эйзенштейн. Избр. произв. в шести томах, М., «Искусство», 1966, т. 4, стр. 27.
** Н. Винер. Кибернетика или Управление и связь в животном и машине. М., «Советское радио», 1968, стр. 238.

Н. Винер не считает исчерпывающими методы своей науки в отношении общественных явлений и доверяет «методу профессионального историка». Он точно уловил опасность исключения из анализа «повествовательного» начала. Это замечание с еще большим основанием может быть распространено и на сферу искусств.

Автор докторской диссертации «Берега реализма» чехословацкий ученый С. Шабоук подробно анализирует структуры искусств, их коммуникативные функции. Обращается он и к кино — опираясь, в частности, на книгу польского критика Е. Плажевского «Язык фильма». В интерпретации Шабоука исследование структур — это не наложение мертвых схем на неповторимые явления, а живой процесс. Вывод, который делает Шабоук, закономерен:

«При каждом частном исследовании необходимо, однако, всегда иметь в виду структуру искусства как целого. Ошибкой структурализма было не то, что он ограничился изучением автономной субструктуры «художественное произведение — художественная традиция», а то, что результаты этого исследования он считал исчерпывающим объяснением общей структуры искусства»*.

Шабоук критикует ориентацию на застывший результат, характерный для структуралистских схем. В то же время он не считает ошибочным изучение субструктур как исходных элементов общей структуры искусства.

Известный французский структуралист Кристиан Метц в книге «Язык кино» (Париж, 1971) подчеркивает, что «аналогии между лингвистикой и киноисследованиями должны проводиться с большой осторожностью». Он говорит, что лингвисты нашли языковую элементарную частицу (морфемы, фонемы и т. д.) и тем самым сделали огромный шаг вперед, и рекомендует исследователям кино пойти по их стопам. Но Метц не склонен считать элементарной частицей кадр. Он отмечает, что в тот период развития советского кино, когда господствовала теория и практика так называемого монтажного кинематографа, кадр нес функцию первостепенной важности и был ничем не заменяем. В некоторых наиновейших фильмах развитие действия осуществляется целыми сценами. Поэтому проблема «кода» и «субкода» в современном кино — пока открытая.

Что же считать первоэлементом художественного произведения, тем микромиром, проникновение в который является необходимым условием научного исследования? В семиотических работах это знак, система знаков, имеющих определенное значение, от буквенных обозначений до сигналов, регулирующих уличное движение.

Ю. М. Лотман пишет: «Само понятие знака и знаковой системы неотрывно связано с проблемой значения. Знак выполняет в культуре человечества функцию посредника. Цель знаковой деятельности — передача определенного содержания.

Уход от значения не может быть результатом того метода, который в центр ставит исследование самой проблемы семиозиса. Именно изучение того, что же означает «иметь значение», что такое акт коммуникации и какова его общественная роль, составляет сущность семиотического подхода»*.

Слова «иметь значение» в отношении уличного знака, обозначающего запрет движения, и в отношении кадра со Смоктуновским из фильма «Гамлет» имеют разные смыслы. Для каждого ясно, что измерения значений неоднотипны в системе ОРУДа и в искусстве. В одном случае — трафарет, подлежащий автоматическому восприятию водителя транспорта и пешехода. В другом — воплощенная в моменте движения, в кадре страсть художника, противоречия характера героя, воспринимаемые каждым зрителем индивидуально; актом творчества является и эмоция актера, выраженная в поступке, мимике, слове, и восприятие зрителя, способного сопереживать вместе с персонажем. Слово «значение» имеет разные значения. Специфика здесь касается не только внешней изоб-

* С. Шабоук. Берега реализма. Автореферат диссертации, представленной на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Институт истории искусств Мин-ва культуры СССР, М., 1971, стр. 9.

* Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., «Искусство», 1970, стр. 44—45.

разительности, но и самой структуры воплощения содержания. «Единицы», первоэлементы, «субструктуры», семиотические и художественные, отличны по исходному движению, содержанию и функционированию. Не удивительно, что те, кто всерьез ищет соприкосновений кибернетики и искусства, переосмысливают *само понятие первоэлемента* и ищут его не в математическом знаке, а в человеческом чувстве, несущем мысль.

Л. Б. Переверзев в статье «К построению кибернетической модели художественной деятельности» предлагает в качестве объекта театрального моделирования «драматические, то есть конфликтные ситуации, разрешаемые путем игры между ведущими и обязательно персонифицированными партнерами — протагонистами драмы»*.

Предлагая это, автор разрушает безличностность и безóбразность исходной «единицы» исследования, он ищет членения, которые учитывают специфичность искусства и акта художественного творчества.

Подход, предлагаемый Л. Б. Переверзевым, направлен против мертвенности анализа, хотя выдвигаемое им решение — только предварительное и подлежащее дискуссии.

В свое время французский исследователь Польти проанализировал около трех тысяч пьес и составил 36 типовых драматических ситуаций. Приведу одну из них в описании Польти:

«*1-я ситуация. Мольба.*

Элементы ситуации: 1) преследователь; 2) преследуемый и умоляющий о защите, помощи, убежище, прощении и т. д.; 3) сила, от которой зависит оказать помощь и т. д., при этом сила, не сразу решающаяся на защиту, колеблющаяся, неуверенная в себе, почему и приходится ее умолять, и тем сильнее ее умолять (повышая тем самым эмоциональное воздействие ситуации), чем больше она колеблется, не решается оказать помощь».

Еще пример:

«*15-я ситуация. Адюльтер (то есть прелюбодеяние, супружеская измена), приводящий к убийству.*

Элементы ситуации: 1) один из супругов, нарушающий супружескую верность; 2) другой из супругов — обманутый; 3) нарушение супружеской верности (то есть кто-то третий, любовник или любовница). Примеры: 1) убить или позволить любовнику убить своего мужа («Леди Макбет Мценского уезда» Лескова, «Тереза Ракен» Золя, «Власть тьмы» Л. Толстого); 2) убить доверившего какую-нибудь тайну любовника («Самсон и Далила» и др.)» *.

Метод расчленения и объединения, предложенный Польти,— формальный, уравнительный. Из его «ситуаций» выветривается неповторимое. Эта схема допускает как равновеликие явления драмодельство и искусство. Неудача Польти не должна, однако, обескураживать.

Анализ типологических, структурных элементов фильма возможен, но только не на чисто логической, внешней основе, а с глубоким проникновением в идеологические и творческие исходные позиции авторов, учитывая избранный ими художественный метод познания действительности.

В исследовании элементарной частицы важен исходный методологический посыл. «Молекулой» произведения надо считать не статистическую единицу, не количественную категорию, а тот элемент произведения, который содержит образный потенциал.

Ориентация только на статистический «срез» в глазах иных ученых или полуученых Запада — новое свидетельство ослабления связей искусства с общественной жизнью. Польский писатель Казимеж Брандыс после чтения лекций студентам Сорбонны в 1971 году рассказал об одном из самых способных слушателей, молодом философе, который был «воспитан на романтических мечтах, преклонялся перед романами Мальро и искал в литературе ответов на морально-идейные вопросы». Сейчас, однако, когда, с точки зрения этого студента,

---

* Сб. «Математические методы в исследованиях культуры и искусства». НС по кибернетике АН СССР, НИИ Мин-ва культуры СССР. М., 1971, стр. 140—141.

* Цит. по кн.: В. К. Турк ин. Драматургия кино. М., Госкиноиздат, 1938, стр. 85, 89.

мир находится в безвыходной ситуации, он уже ничего не ждет от литературы и ищет спасения только в «языковой толще литературы». Свой рассказ Брандыс заключает так: «Эта последняя формулировка характерна для большинства моих студентов. Они находятся под впечатлением структуралистического течения в литературной критике, анализирующего только, так сказать, языковую толщу произведений»*.

Идеи, революционный порыв противопоставляются структурам, нейтральным к политике — так трактует новую научную доктрину студент Сорбонны. И в этом проявляется не столько наивность молодости, сколько односторонность и тенденциозность структуралистического подхода к задаче.

Для обоснования деидеологизации искусствознания зарубежная критика нередко обращается к работам ленинградской так называемой формальной школы, в том числе к сборнику 1927 года «Поэтика кино». Во Франции, Англии, США, Италии переиздаются те работы, которые носят явно формалистический характер, были пересмотрены их авторами, и тем не менее, с усердием, заслуживающим лучшего применения, объявляются... единственно научными.

Антинаучно заменять эстетику, теорию искусств математическими или формалистическими методами; нельзя примириться с деидеологизацией, отсечением кинематографа и других искусств от социального бытия, от закономерностей общественной жизни. Но было бы ошибочным считать, что все связанное с кибернетикой, лингвистикой, семиотикой, структурализмом аполитично и ненаучно, что нет той сферы, где методы этих наук могут достойно взаимодействовать с киноznанием.

Кинематограф, пожалуй, как никакое другое искусство, непосредственно принадлежит сфере материального производства. Индустрия кино сопоставима по своим масштабам с архитектурой.

В этом мире аппаратуры, пленки, съемочных площадок находит свое место талант, субъективность художника. Они проявляются в фильме — в реальности производственных, технологических, экономических связей.

Исследования киноиндустрии, кинопроизводства и киноискусства, разумеется, самостоятельны. Некоторые специализации уникальны — специалист по эмульсиям может не быть знатоком кинопроизводства. Но так или иначе, все эти области знаний соотнесены друг с другом. Прав М. С. Каган, который в статье «К постановке вопроса о применимости точных методов в науках об искусстве» пишет, что «в художественном освоении мира мы видим диалектическое сопряжение противоположных начал. Какие это начала? Материальное и духовное, рациональное и иррациональное, субъективное и несубъективное»*.

Отсюда следует, по мнению ученого, одинаковая доступность и одновременно недоступность искусства точному, то есть формализованному математическому анализу. И отсюда же следует, что адекватное научное отражение художественной реальности требует сопряжения точных и неточных методов их изучения.

Термин «сопряжение» мне представляется весьма уместным; неуместно разделение сфер влияния между искусством и неискусством, между математическими и нематематическими методами исследования, необходима ц е л о с т н о с т ь охвата явлений, единство анализа. Автор цитируемой статьи справедливо подчеркивает, что речь идет не о пределах проникновения точных методов в ткань искусства, как это кажется П. Палиевскому, В. Кожинову или неосмотрительно взявшему их под защиту А. Бегташвили (их дискуссионные статьи были опубликованы в журнале «Вопросы литературы»), а об известной степени сопряжений, естественно вытекающих из природы самого творчества и — добавим мы — из условий, в которых создаются произведения искусства.

Как известно, литература — наименее «пн-

* Беседа с Казимежом Брандысом. — «Политика», № 40, Варшава, 1971, стр. 6.

* Сб. «Математические методы в исследовании культуры и искусства». М., НС по кибернетике АН СССР, НИИ Мин-ва культуры СССР, 1971, стр. 33—34.

дустриальная» область творчества. Составную часть науки о литературе представляет текстология.

В кинематографе не существует, даже в первично-амебной форме, ничего похожего на науку о текстах, имеющую давние и благородные традиции, без которой немыслимо современное теоретическое исследование.

Не этим ли объясняется то, что у нас до сего дня нет эталонной копии «Броненосца «Потемкина» и что по экранам ходит озвученный вариант, существенно меняющий классическое решение Эйзенштейна?

Работа по восстановлению классических произведений киноискусства ведется советским кино в широких масштабах. Эта работа чрезвычайно важна и полезна. Но надо помнить, что малейшее сокращение или увеличение длины кадра, изменение реплики, силы звучания музыки или диалогов — все это категории эстетического и идеологического характера, и пренебрежение ими чревато опаснейшими для произведения последствиями.

Таким образом, сама практика подводит нас к созданию новой области знания, назовем ее к а д р о л о г и е й (по аналогии с текстологией), где естествен и насущно необходим будет сплав нематематических и математических методов анализа материала.

Отметим еще одну область жизни кинематографа, которая нуждается в синтезе разных наук,— изучение восприятия зрителя. Здесь возможно сочетание усилий социологов, искусствоведов, психологов, педагогов, экономистов и даже физиологов, каждый из которых найдет свое рабочее место.

В 60—70-х годах было проведено немало социологических обследований зрителя; но им не хватало достаточной обоснованности с точки зрения кинознания, учета достижений психологической науки, физиологических аспектов восприятия. Объединение разных подходов к научной задаче изучения зрителя, сопряжение точных и неточных методов дало бы основание для формирования особой области знания, которую можно было бы назвать п е р ц е п т о л о г и е й *.

* От латинского слова «перцепция» — восприятие.

Еще одна проблема, требующая сочетаний, сопряжений разных областей знания: т е х н и к а к и н о и е е в л и я н и е н а р а з в и т и е в ы р а з и т е л ь н ы х с р е д с т в э к р а н а, а также обратное воздействие развития искусства кино на его технический «инструментарий» — аппаратуру, оптику, пленку. До сих пор изучение проблем художественности и техники велось разными учеными и в разных институтах. Исследование этих сторон кинематографического процесса во взаимопроникновениях, предпринятое, например, Е. М. Голдовским в ряде его трудов, оказалось в высшей степени плодотворным.

«Чистое» киноведение в его традиционных формах и с традиционными методиками изучения фильмов уступает место к и н о з н а н и ю, впитывающему новый опыт искусства и развития научной мысли, способному на сопряжения, о которых говорилось выше.

Предмет исследования — фильм — обогащается. Обогащается и наука о нем. Такой поворот в развитии теории кино не сковывает мысль исследователя. Напротив, увлекает его в новые сферы непознанного или недопознанного.

Следуя за развитием искусства, сопутствуя ему или осуществляя функцию прогнозирования, теория фильма была и остается неотъемлемой частью кинематографического процесса.

Диффузионная технология

Владимир Ишимов

Бурлит событиями кипучая наша жизнь. Динамичная, многообразная, вечно обновляющаяся. Ставит все новые и новые проблемы, рождает коллизии и противоречия, решает грандиозные социальные и экономические задачи эпохи. Но еще медленно поворачивается лицом к современности наш кинематограф. К современности в точном и тесном смысле этого слова: я вполне согласен с Михаилом Колесниковым в том, что «нужно решительно отказаться от лазейки, будто события двадцатипятилетней давности — тоже современность. Речь должна идти о социальных аспектах современной научно-технический революции, которая разворачивается в наши дни у нас на глазах, на глазах младших поколений». М. Колесников прав: «Для этих молодых поколений то, что случилось четверть века тому назад,—чуть ли не седая старина... Они хотят осмыслить художественно прежде всего себя. Потому велик успех у молодежи даже проходных фильмов, но затрагивающих злобу дня, пытающихся осмыслить место молодого человека в современной общественной жизни».

Разрыв между усложняющейся жизнью и не поспевающим за нею киноискусством — первое свидетельство тому, что дискуссия «Научно-техническая революция и кинематограф» в киноведческом журнале весьма своевременна. Ряд статей, опубликованных в последнее время в центральной печати и ставящих острые проблемы времени, как бы перекликается во многом — и в анализе этих проблем и в оценке некоторых явлений киноискусства — с материалами дискуссии. Я имею в виду, например, статьи Г. Каландарова и Н. Петрова в «Правде», посвященные строительству Нурекского комплекса, полемические заметки В. Толстых «Герою — ранг личности» и статью Ан. Юркова «Под угрозой срыва...» («Комсомольская правда»), напечатанные в «Литературной газете» статьи А. Левикова и В. Моева «Уроки Братска» и «Четыре кита комплекса».

Все это — тоже весьма примечательно.

Авторы статей, уже опубликованных в «Искусстве кино», шли к кино то от социологии, то от литературы.

Мне же захотелось отправиться, что называется, в гущу жизни. Прикоснуться к процессам, происходящим в производственном коллективе. Сопоставить эти процессы с тем, что рассказывает о современном коллективе наш экран. С соображениями участников дискуссии в «ИК». Узнать, что думают о кинематографическом отражении жизни люди, для которых научно-техническая революция — их обычные рабочие будни.

Куда ехать? Подходящих адресов было несколько. Из них я выбрал Таллинский элект-

---

Продолжение дискуссии «Научно-техническая революция и кинематограф». Начало — см. в № 11 за 1972 г. и в № 2 и 3 за 1973 г.

ротехнический завод «ТЕТ» имени Калинина. Там мне еще не приходилось бывать, а слышал я об этом знаменитом предприятии немало, о его истории, о директоре «ТЕТ», о том, что за короткое время бывшие паровозовагоноремонтные мастерские превратились в завод, стоящий, по излюбленному выражению газетчиков, на переднем крае технического прогресса.

Случилось так, что с одним из образцов продукции «ТЕТ» я столкнулся еще до того, как впервые миновал заводскую проходную на улице Теллискиви. Войдя с чемоданом в темноватый холл маленькой и отнюдь не современной гостиницы «Тооме», я увидел под огромным, туманным от возраста зеркалом действующий камин. Неяркое пламя в нем интимно колебалось, бросая отсветы вокруг, прогоревшие дрова над решеткой то и дело пронзало раскаленными пятнами жара, и этот камин словно бы обещал некую домашность и уют.

Лишь приблизившись к камину, я обнаружил, что он — не подлинный, а электрический: настолько натурально выглядели и огонь и дрова. На этом произведении электроприкладного искусства стояла марка «ТЕТ».

Занятно! Почему завод, выпускающий такую остросовременную и прозаическую продукцию как полупроводники, не выбрал для своего плана товаров народного потребления что-нибудь поутилитарнее и к тому же подефицитнее — пылесосы, скажем, или холодильники? Почему именно камин? Штука скорее декоративная, чем полезная, правда, способная внести в наши типовые жилища этакий аккорд нестандартного комфорта...

Позже, уже на «ТЕТ», секретарь парткома Гуйдо Кару обронил, что «дрова» для электрокамина поставляет заводу... рыболовецкий колхоз имени Кирова. По странному совпадению об этом хозяйстве мне накануне весь вечер рассказывали писатель Ааду Хинт и кинодокументалист Харри Мартинсон.

Что же скрестило дороги столь разных коллективов на выпуске «генератора комфорта»? И почему рыболовецкий колхоз занимается вроде бы не свойственным ему делом?

Как бы то ни было, я решил обязательно побывать «по обе стороны электрокамина»— не только на «ТЕТ» имени Калинина, но и в харьюсском рыбколхозе имени Кирова.

Начнем, однако же, с завода...

Планерка в десятом цехе

Цех номер 10— сердце и гордость завода. Здесь, пройдя ряд тонких и сложных химических и физических процессов, рождаются полупроводники — одно из обыкновенных чудес XX века.

А творят это чудо «белые шапочки»— несколько сот девушек в крахмальных халатах цвета Арктики и в докторских кокетливых колпаках. Да, только девушки, потому что, оказывается, сильный пол не способен с должной тщательностью и скрупулезностью вести столь деликатные операции. Участки цеха блистают хирургической чистотой, входить сюда без халата и пластиковых бахил строжайше воспрещено — вакуумная гигиена.

Я пришел в цех на еженедельную планерку, чтобы взять «первую пробу» атмосферы, в которой живет заводской коллектив.

Сколько перевидали мы заводских планерок на экране — в фильмах художественных, документальных, хроникальных и научно-популярных! Перед самой поездкой в Таллин я смотрел полнометражную документальную картину-анализ «Личная ответственность», и благодаря режиссеру Б. Рычкову поприсутствовал на двух директорских планерках — Магнитогорского металлургического комбината и Минского тракторного завода. И вот — реальная планерка. На заводе и в цехе, которые славятся своей ритмичной, высокоорганизованной, четкой работой... Интересно... Сравнить интересно.

Порядок, принятый на «ТЕТ», тверд и неизменен: в этот самый день — понедельник совещания по качеству проходят по всем цехам. И всюду присутствует один из руководителей завода. Так заводская «головка» поддерживает регулярный и непосредственный контакт с коллективом и всегда держит руку на пульсе цеховых проблем. Сегодня на планерке в десятом цехе должен быть директор Виктор Антонович Гарнык.

Ровно двенадцать.

— Начнем, ребята,— говорит Людмила Алексеевна Ильина. (Многие здесь работают вместе с самого рождения цеха, придя чуть не со студенческой скамьи, и дух отношений сохранился молодой и неофициальный.) — Директор опаздывает, значит есть причина. Ждать не будем.

Прежде всего докладывал начальник бюро технического контроля. Потом проверили выполнение заданий, записанных в протоколе предыдущей планерки. И наконец перешли к очередным делам. Вспыхнули первые стычки-деловые, без намека на то, что принято называть «личными наслоениями».

Вот тут и вошел Гарнык — высокий, крупный, чуть медлительный. Лицо усталое, но моложавое — никак не дашь ему его шестьдесят шесть. Мне рассказывали, что «дед» (на заводе многие за глаза зовут директора так — не «хозяином» по старинке или модерно «шефом», а именно «дедом», по-семейному, с какой-то веселой и уважительной нежностью) — старинный любитель спорта, и посейчас зимой старается урвать час для лыжной прогулки. Но я думаю, что спорт спортом, не станем скидывать его со счетов, однако главная причина гарныковской моложавости в ином. Замечали ли вы, что пожилые люди, которые ведут напряженную, деятельную, творческую жизнь, в полную силу испытывая радости и огорчения, приносимые живым, активным д е л о м,— выглядят гораздо моложе своих ровесников, удалившихся «на заслуженный отдых»? Некоторое время назад советский астроном Козырев выдвинул гипотезу о том, что время может двигаться не только «вперед», но и «назад». Непосвященному невозможно судить, верно ли это, но я убежден, что возраст людей — д е я т е л е й подчиняется законам некоей особой «теории относительности», и счет их летам надобно вести по льготным правилам — кому за два календарных года начислять один год паспортный, а кому — и за пять. Виктор Антонович Гарнык как раз из тех, кто, как говаривал знаменитый Ниточкин, «живет страстями»...

Появление Виктора Антоновича не внесло в собрание даже оттенка напряженности, вполне бы, впрочем, естественного, ни на гран не изменило тональность планерки — деловитую, малословную и в то же время легкую, живую, человечную. Атмосферу, свойственную сообществам, где каждый — на своем месте и все друг другу доверяют.

Д о в е р и е — вот то слово, которое само собою пришло мне на ум, впитав в себя самое первое ощущение.

С каким недавним зрительским впечатлением ассоциируется оно у меня, это первое ощущение? Нет, не с «Личной ответственностью»... Хотя авторы картины показывают нам двух резко отличных друг от друга директоров и декларируют контрастное различие их методов руководства, на экране мы видим почти идентичные директорские планерки: директор спрашивает, директор распекает, директор требует... Я не хочу сказать ничего дурного про стиль отношений Филатова и Слюнькова, этих заслуженных, крупных промышленных руководителей, со своими подчиненными. Вероятно, и даже, быть может, наверняка, они подчиненным доверяют. Но в фильме это не акцентируется.

Так с чем же? Вспомнил: с фильмом С. Зеликина «Дороги комиссара Ефремова», показанным Центральным телевидением. От этой ленты, от всего облика директора совхоза Ефремова, от рассказов его товарищей, от всех эпизодов так и веяло атмосферой спокойного и неколебимого доверия директора ко всем своим соратникам. Позже режиссер Зеликин подтвердил мне: да, директор целиком и полностью полагается на руководящее звено совхоза. Каждый в этом звене — отличный специалист и опытный организатор. Ефремов не вмешивается в его компетенцию. Высвободив свои руки от повседневной тактики, он занимается т о л ь к о стратегией хозяйства. Вот, например, Ефремов решил: совхоз должен продемонстрировать, что он может дать при достатке кормов. И сдал государству за год 80 тысяч тонн мяса. А на следующий год директор отказался от помощи кормами, и производство сразу упало — до 50 тысяч тонн. Теперь руководство в области и Москве имеет

наглядное представление, чего может достигнуть ефремовский совхоз с его высокой организацией при хорошей обеспеченности кормами.

Значит доверие — это не только самостоятельность подчиненных, но и — свобода, полет мысли руководителя...

Вроде бы и тут, на «ТЕТ», так?..

А планерка шла своим ходом. И Виктор Антонович вел себя на ней не как «директор-диктатор», пусть даже популярный и любимый, а как участник, только старший, опытный и авторитетный. Внимательно слушал, отвечал на вопросы и претензии и сам спрашивал — не для того, чтобы уколоть или укорить, даже не для того, чтобы показать, вот, мол, как я обо всем в курсе, а чтобы себе и другим уяснить то или иное обстоятельство, выдвинуть идею, которая может быть принята, а может быть и оспорена или скорректирована кем угодно — хоть начальником цеха, хоть мастером.

И вдруг я поймал себя на том, что с необычайным увлечением слежу за всем, что происходит на планерке, боюсь упустить даже слово. И подумал: кто это сказал, что деловое совещание не может быть интересным на экране? Сколько здесь драматизма, какие сшибки характеров, позиций, самолюбий, сколько живого юмора... Конечно, вопрос в том, к а к это сделать в искусстве. Бесталанный режиссер — и в театре и в кино — и детектив в силах сделать смертельно скучным... А как, затаив дыхание, смотрят зрители в театре на Малой Бронной длинные сцены планерок в эфросовской постановке «Человек со стороны»!

Вот несколько отрывочных диалогов с планерки в цехе номер 10.

...Разговор идет о том, что один из цехов изменяет профиль и там высвобождаются рабочие:

Г а р н ы к. Сколько возьмете к себе?

И л ь и н а. 50 девушек — с удовольствием.

Г а р н ы к. А наладчиков?

Г л а в н ы й м е х а н и к. Я тамошних наладчиков знаю как свои пять пальцев. Они не все на уровне.

Г а р н ы к. Виктор Васильич, речь же идет о людях! Разве можно копаться? Кто не на уровне — доведете до уровня.

Заметим себе —«речь идет о людях». Директорский девиз — сегодня на планерке он уже прозвучал однажды. «Речь идет о людях,— негромко сказал тогда Гарнык,— им надо заработать». Есть у Виктора Антоновича и другой девиз. Когда кто-нибудь противится новой технологии или новому процессу, ссылаясь, что так, как сейчас, делают давно, и получается в общем совсем не плохо, Гарнык говорит: «Давно? История меня не интересует».

...И л ь и н а. Виктор Антоныч, когда завод начнет выпускать установку КТУ?

Г а р н ы к. Зависит от вас. Как только скажете, что готовы,— мы примем на себя комплектацию КТУ.

Так-то разговаривает на планерке директор, без нажима, советует и советуется, оставляя решение цеховых дел цеху: подумайте, взвесьте, вам на месте виднее...

А. Янов писал в своей статье, что нельзя революционизировать производительные силы, не реорганизовав их главный, их решающий элемент — производственный коллектив. Это справедливо, и один из существеннейших аспектов в условиях НТР и развитого социализма — привлечение всех трудящихся к управлению производством. Полагаю, что такой социальный процесс на заводе «ТЕТ» идет...

...Кончилась планерка в цехе номер 10. Ушел директор. Людмила Алексеевна Ильина с живостью повернулась ко мне, поправила очки:

— Почитала я статьи в журнале. И знаете, что меня у вашего Янова задело?— она положила ладонь на книжку журнала.— То, что он пишет о штурмовщине, о «давай-давай», о сверхурочных. Разве только руководители виноваты в авралах? Ну, с начальником северного строительства — там все ясно. Но вот у нас на заводе производство организовано научно, четко, ритмично. А штурмов в конце месяца, в конце квартала избежать не можем. Потому что наша Ахиллесова пята — снабжение. А оно зависит не от завода. По-моему, в системе снабжения надо что-то изменить. Вот, слышала я, в Ленинграде и Мурманске

действует экспериментальный метод гарантированного комплексного снабжения. Говорят, там даже по телефону можно заказать материалы в экстренных случаях... Вы не знаете, почему этот эксперимент не распространяют?

Я этого не знал.

— Ну ладно,— сказала Ильина, взглянув на часы,— сейчас мне вот так, она провела ребром ладони по горлу,— некогда. Вы попотрошите вон ее.— И Ильина кивнула на Евдокию Алексеевну Фихтенгольц, своего заместителя по технологии.

«Белые шапочки»

Мы с Евдокией Алексеевной уже собрались было в ее «штабквартиру»— цеховое техбюро на пятом этаже. Но тут оказалось, что пока шла планерка, к Ильиной образовалась очередь на прием «по вопросам найма и увольнения». Я решил задержаться — любопытно.

Темноглазая хрупкая девушка в макси-пальто перешла на дневное отделение института. Понятно. Начальник цеха подписала обходной. У второй на пальце поблескивало новенькое толстое обручальное кольцо —«мой супруг мне говорит: у меня хорошая зарплата, обойдемся без твоей сотни». Третья чопорно уселась на краешке стула, губы обиженно поджаты.

— А ты чего? Ведь только-только разряд получила!

— На завод Пёгельмана перехожу.

— Вот здорово! Мы тебя три месяца обучали, дали специальность — а работать будешь у Пёгельмана?!.

— Не подходят мне ваши условия. БИП ваш не подходит.

— Чем же это?

— Чем?!— чопорность с работницы как сдуло, щеки покраснели, слова посыпались, как пятаки из разменного автомата:— Партию приборов понесла в ОТК, трудилась изо всех сил, а мне все шестьдесят штук обратно завернули. Какой-то прибор оказался с дефектом. Из-за одного-единственного — всю партию! Разве это справедливо?!

Тут необходимо пояснение. Десятый цех работает по саратовской системе БИП— бездефектного изготовления продукции. При БИПе контрольный мастер проверяет партию до первой детали с изъяном. Второй раз предъявлять эту партию в ОТК рабочий имеет право только с разрешения начальника цеха, в третий, не дай бог,— главного инженера завода. А тот, кто ни разу не нарушил условий БИПа, получает особую квартальную премию.

БИП кристаллизует в людях чувство своей человеческой и профессиональной ценности, рабочего достоинства, н е з а м е н и м о с т и. И еще — дает перспективу. Потому что рабочий, который полгода не получал претензий по качеству, вправе шагнуть на высшую ступень БИПа: работать с личным клеймом.

Конечно же, БИП требует большого напряжения в работе, не терпит разболтанности, рассеянности. Не каждому это по плечу.

Все это Людмила Алексеевна Ильина двадцать минут втолковывала разобиженной работнице, убеждала, что та просто не нажила еще необходимой сноровки и умения.

— Ты понимаешь, что главное в БИПе? Главное — общее д о в е р и е к тебе. Ну, так как?

Девушка молчала, колеблясь.

А я подумал: вот, снова это слово — д о в е р и е. Теперь произнесенное уже не мной, приезжим наблюдателем, а человеком, который вместе с товарищами стоял у колыбели этого великолепного цеха, создавал его нравственный и духовный климат.

Наконец девушка решилась:

— Ладно. Попробую еще поработать,— и она исчезла, оставив на столе неподписанный обходной...

И вот мы с Евдокией Алексеевной Фихтенгольц сидим за ее столом в техбюро. Склонились над бумагами технологи.

В большом зале тишина. Только аккорды бетховенского концерта чуть слышно доносятся из репродуктора. И как-то странно, что здесь, в цехе, где рождаются новейшие полупроводники, эти божественные звуки льются не из транзистора, и даже не из старомодного приемника, а из заурядной радиотрансляционной точки.

— Ну, как увольнения?— спрашивает Фихтенгольц.— Дают повод для размышлений?

— Дают.

— Да. Молодые рабочие приносят нам и радости и огорчения. Вот, прочитала я сценарий, который вы мне дали —«У нас на заводе». Скажите, пожалуйста, что, и в фильме все так?

— В общем, все так.

— Жаль.

— Почему?

— Да понимаете, начало меня увлекло. Девушки кончили ПТУ, получили в торжественной обстановке заводские пропуска. Ждешь: вот сейчас начнется самое главное — мы увидим, как эти девчонки войдут в цех, как постепенно начнут становиться кадровыми рабочими. Это ведь самый сложный, иногда болезненный процесс. Мы в нем варимся постоянно, а в кино мне ни разу не приходилось ничего об этом видеть. Я подумала: наконец кто-то решился взять быка за рога! А потом ужасно разочаровалась. Оказалось, что главное содержание — история падения Нины Борзуновой, которой в конце-концов помогли вернуться на правильный путь подруги. Но большинство сложных вопросов воспитания молодых рабочих лежит в иной — производственной — сфере. Именно тут мы не знаем зачастую, как поступать, и очень хочется, чтобы книги, кино помогли нам понять причины тех или иных явлений, может быть, даже подсказали, что надо делать.

А потом вот еще что. Героини картины «У нас на заводе» воспитанницы профессионально-технического училища. Их еще до завода два года приучают к производственной обстановке. Нам — куда сложнее. Средняя школа — единственный источник пополнения наших кадров. Потому что с меньшим уровнем знаний по химии, физике работать у нас невозможно.

Есть у нас в цехе «золотое ядро», кадровый состав, его пополняют многие новенькие. Но — не все.

Помню фильм «Доживем до понедельника». Какими серьезными, ответственными, благородными людьми могут сформироваться ребята уже за партой! Почему не всех юношей и девушек школа выпускает в жизнь такими? Может, потому, что и учителей, как Мельников, не так уж много? Или потому, что такие ребята попадают в вуз, а не на завод? Ведь Мельников за всю картину ни разу не говорил с ними, что жизнь приведет когонибудь из них на производство...

Во всяком случае, иногда теряешься — ну, как на них воздействовать, на некоторых наших молоденьких рабочих? Морально? Не всегда помогает. Материальные стимулы? Но зарплата, премии по-настоящему интересуют работниц постарше, тех, что создали собственную семью, ощутили житейские заботы.

А зеленая молодежь, как правило, хорошо обеспечена дома, папы с мамами относятся к девушкам, как к детям, поят, кормят, одевают, и зарплата для многих наших семнадцативосемнадцатилетних работниц — карманные деньги, возможность купить лишнюю пару туфель, модные брючки, вообще не отказывать себе ни в чем. Десяткой в получку больше, десяткой меньше — для них не проблема. Этим их не возьмешь. У них не выработалось еще взрослое представление о цене денег, хотя девушки их зарабатывают собственным трудом...

Я признался, что мне с таким явлением сталкиваться не приходилось.

— Наверное, потому, что оно — факт самого последнего времени. И, конечно, не приняло еще широкого распространения. Но самая острая проблема — текучесть. До 25 процентов в год...

Здесь-то почему?— задумался я. Общеизвестно, что молодые люди со средним образованием не хотят заниматься трудом однообразным, физически тяжелым, не требующим ни знаний, ни смекалки, ни интеллекта. Социальные коллизии, связанные с тем, что социологи именуют «избыточным образованием», волнуют общественность (кроме, быть может — отметим это с грустью,— кинематографистов, если, конечно, судить по фильмам). Но все, кто писал об этой сложной проблеме, анализировал ее, уповают на то, что

по мере социально прогрессивной технологической перестройки, по мере «интеллектуализации» советской индустрии острота ситуации будет постепенно смягчаться. Об этом говорил в своей статье в «Искусстве кино» заместитель директора ЗИЛа В. Крымов. К этому в общем сводится и концепция А. Янова, изложенная в статье, опубликованной на страницах «ИК». То же, по-видимому, имел в виду и М. Колесников, когда, перечисляя в своей статье наиболее актуальные конфликты эпохи, которые покуда, увы, не попали еще в поле зрения киноискусства, отметил проблему психологизации производства, приспособления его к молодежи. Весьма четко выразил подобную точку зрения на страницах «Литературной газеты» доктор философских наук Н. Аитов. «Вместе с образованием, — писал он,— у рабочих возрастут требования к содержанию труда. И если не ускорить темпы технического перевооружения производства, механизацию тяжелых и непрестижных работ, то может возрасти и текучесть кадров...»

В принципе они, несомненно, правы. Высокая содержательность труда благотворно воздействует на закрепление рабочих кадров. Но — панацея ли она?

Ведь здесь, в десятом цехе «ТЕТ», труд содержательный, интересный, тонкий, высокоорганизованный, он требует глубоких знаний, навыков, усердия, быстрой сообразительности, дает богатые возможности для реализации личности рабочего.

Инженеры втягивают рабочих в техническое творчество — ведь с рабочего места кое-что можно лучше увидеть, чем из-за стола технолога или конструктора. И к тому же цех высоко мобилен, каждый день здесь что-нибудь новое — изделие, процесс, технология. Словом, есть над чем поломать голову, попробовать свои творческие силы.

А между тем многие девушки, работницы со средним образованием, которым по всем правилам держаться бы обеими руками за это увлекательное, динамичное производство, с обходными листками торят тропинку к кабинету начальника цеха.

— В чем же дело, Евдокия Алексеевна?

Но тут нашу беседу прервали — мастер участка пришла с очередной производственной проблемой.

Я оказался «в простое» и мог поразмыслить над тем, что услышал только что от замначальника цеха.

В самом деле, какие же фильмы последнего времени были посвящены проблемам молодых рабочих? «Три дня Виктора Чернышева»... «У нас на заводе»... В. Канторович в своей статье анализировал эти картины (точнее, сценарии). Он отметил социальную глубину и художественную яркость сценария Е. Григорьева, пробуждающего общественную тревогу за судьбы юношей, подобных Чернышеву, обладающих прекрасными задатками, но еще неустоявшихся и требующих пристальной заботы общества. Сценарий и картина Л. Аграновича тоже в значительной мере отдана морально-этическим проблемам современной молодежи. Однако это шаг назад по сравнению с «Тремя днями Виктора Чернышева», ибо «У нас на заводе» не заставляет зрителя тревожиться, ведет дело к благополучному хеппи-энду, тем самым успокаивая нас, стремясь убедить, что достаточно «вмешаться коллективу», и проблема исчезнет сама собой. «Три дня»— фильм-анализ, стремящийся заглянуть в корень явления, в картине «У нас на заводе» глаз авторов скользит по поверхности.

Недавно вышел еще один фильм о рабочей молодежи —«Ждем тебя, парень!», снятый Р. Батыровым на «Узбекфильме». Герой его как бы антипод Виктору Чернышеву и Нине Борзуновой. Это человек социально активный, борец по натуре, с острым чувством справедливости, характер живой и яркий. Три картины... Вот, пожалуй, и все, связанное с интересующей нас темой на экране.

И тут я хочу сказать вот что. Все эти ленты трактуют проблемы острые, но лежащие как бы вне производственных, трудовых коллизий. За пределами художнического внимания оказывается целый пласт явлений, рожденных поступательным движением нашего общества разви-

того социализма, процессами, проецированными в будущее, но идущими неравномерно и потому создающими сегодня факты неоднозначные, хотя и органически связанные с последствиями научно-технической революции. О некоторых таких противоречиях и шел у нас разговор с Е. А. Фихтенгольц, о них писали и участники дискуссии в «Искусстве кино».

Иные из этих явлений не могут быть решены на уровне сегодняшнего дня, они будут сниматься временем, по мере нашего развития, но сниматься не автоматически, а посредством комплекса продуманных и спланированных мер: социальных, экономических, морально-этических, психологических. В этом скажутся преимущества нашего социалистического строя. Потому уже сегодня мы обязаны глубоко и трезво анализировать их во всеоружии марксистско-ленинской науки об обществе, привлекать к ним внимание общественности. И искусству в этом деле, несомненно, должна принадлежать достойная роль. Обидно, что кинематографисты не сделали еще эту животрепещущую общественную тему темой искусства. А ведь здесь — богатейшие возможности для художника, интереснейшие характеры, которых мы покуда не видели на экране.

Заместитель начальника цеха как бы сняла панораму молодого коллектива общим планом. А мне захотелось увидеть хоть несколько характеров крупным планом.

И я отправился в цех, чтобы взять некие мини-интервью. Итак, беседа с Мариной Савельевой.

— На заводе работаю семь лет. Пришла после десятого класса, теперь учусь на электротехническом факультете в Таллинском политехническом институте. Большинство девочек хочет учиться дальше. Конечно, не всем это будет по силам, особенно когда выйдут замуж, появятся дети. Но есть у нас и девочки, которые сознательно избрали рабочую профессию. Напостоянно. Например, наш бригадир Вера Киркова. У нее тоже среднее образование. Она говорит, что заводская жизнь — это как-раз то, что нужно ей по конструкции души. Ей нравится производство. Она прямотаки вросла в коллектив. У нее спокойный характер, она внимательна к девочкам в своей бригаде, умеет ладить с нами. Словом, она на своем месте.

Где стану работать после института? Еще не знаю.

А теперь беседа с Ириной Перевозчиковой.

— На заводе я всего несколько дней. В прошлом году, окончив школу, поступала на экономфак ТПИ, но не прошла по конкурсу. Работала бухгалтером на целлюлозно-бумажном комбинате имени Кингисеппа. Оказалось, что возиться с цифрами вовсе не сухое и скучное дело. И все-таки это не мое. В этом году поступила на вечернее отделение политехникума по специальности «Монтаж и наладка систем контроля и автоматики». Но, знаете, еще не уверена, что сделала правильный выбор.

Поэтому и решила пойти на такой замечательный, передовой завод, поработать, узнать, что такое производство, рабочий коллектив.

Здесь на заводе есть и возможность увидеть на практике, в чем смысл работы по моей будущей специальности.

Почему большинство девушек настроено во что бы то ни стало поступить в институт или техникум? Ну, знаете, обидно чувствовать, что ты вроде бы хуже других, что у тебя слабее способности. И потом родители... Родители хотят, чтобы их дети обязательно получили высшее образование. Тех, кто не поступил, считают неудачниками.

— Но ведь инженер нередко зарабатывает меньше квалифицированного рабочего...

— Знаете, мы с девочками часто это обсуждаем. Например, на комбинате, где я работала раньше, упаковщик получает до 250 рублей, а мастер всего 140. Но мы себе не сумели точно ответить, почему же все хотят получить высшее образование.

Здесь мне нравится. После техникума вполне можно остаться в цехе — тут есть автоматы. Найдется дело и в других цехах. Я знаю, что на заводе создают автоматизированную систему управления производством. Перспективы всюду. Главное — определиться.

— А как отнеслись родители к вашему решению пойти на завод?

— По-разному. Мой папа бывший морской офицер, теперь — старпом на рыболовном траулере. Он человек с разнообразными интересами, любит искусство, литературу, много читает. Конечно, папа был огорчен, когда я не поступила в институт. Но мое решение идти на завод одобрил. Он вообще считает, что я сама должна решать за себя. Мама меня жалеет, считает, что мне трудно, что я переутомляюсь. Конечно, работать и учиться нелегко. Но интересно. И жизнь полна. Словом, пока что я довольна...

●

Беру на себя смелость утверждать, что такие девушки — свежее явление в среде рабочей молодежи. Мыслящие, с высокими требованиями и к жизни, и к производству, и к себе. Разные и одновременно в чем-то схожие люди... Стремлением понять время? Духовной зрелостью? Трезвым складом ума? Активным отношением к действительности?

Несомненно одно: рядом с работницами, которым, как утверждала Евдокия Алексеевна, свойственна запоздалая инфантильность, трудятся и девушки иного плана.

И тут я снова хочу вернуться к картине Равиля Батырова. Его герой — рабочий как данность. Мы не знаем, почему он пришел на завод, собирается ли навсегда связать с ним свою жизнь, как мыслит о своей жизни и судьбе. Прошу понять меня правильно: говорю это совсем не в упрек авторам хорошей картины «Ждем тебя, парень!», у них были свои цели и нечего навязывать им иные. Я веду речь к тому, что своеобычные, рожденные эпохой характеры все еще остаются за рамками киноэкрана...

...Тем временем замначцеха разобралась с очередным делом, и мы смогли вернуться к предмету нашей беседы.

— Так в чем же дело, Евдокия Алексеевна? Почему в цехе немалая текучесть?

— Хотят получить диплом. Инженера, врача, экономиста, педагога. У нас есть прекрасные девушки — работящие, интеллигентные, серьезные. Но многие приходят к нам после школы, чтобы «перебыть» год, а потом снова попробовать счастья на вступительных экзаменах. И добро бы только способные — а то ведь и такие, которым заведомо не выдержать конкурса. Сколько сил, времени тратится понапрасну, какие потери несут производство и общество! И все оттого, что эти молодые люди не хотят навсегда остаться рабочими со средним образованием...

Выходит, содержательность труда — еще далеко не все?

Выходит, социальная ориентация молодежи, окончившей десятилетку, на обязательный институтский диплом дает себя знать и в таких производствах, где, казалось бы, созданы благоприятные условия для раскрытия личности? А ведь в стране введено обязательное среднее образование. И значит, можно ожидать обострения этого противоречия. Несмотря на ускорение темпов «технического перевооружения производства, механизацию тяжелых и непрестижных работ», на рост содержательности промышленного труда...

Сознаем ли мы это? Ищем ли средства для коренного изменения социальных установок? Понимаем ли, что для этих изменений потребуются немалые годы?..

Пусть слова мои прозвучат банально, но, полагаю, главная ответственность за решение этой проблемы, одной из кардинальных проблем времени, лежит на плечах искусства и литературы. Разве не искусство внесло свой первостепенный по весомости вклад в создание тенденций, которые требовались обществу в прошлом? Разве не стремилась молодежь в летчики и моряки, в геологи и пограничники, в физики и путешественники — под влиянием не в последнюю очередь кинофильмов, которые вошли в золотой фонд нашего советского экрана!

Однако тут я должен повернуть проблему пополнения рабочего класса еще одной гранью.

Почти все участники дискуссии стремились дать ответ на вопрос: как закрепить молодого образованного рабочего на производстве. Об этом с беспокойством говорила и Е. А. Фихтенгольц. Но существует явление, которое

можно назвать стремлением к профессиональной мобильности. К перемене рабочего места, специальности — по мере внутреннего роста личности работника. Некоторые руководители смотрят на дело с позиций своего производства и потому иной раз склонны считать тех, кто, проработав какое-то время, уходит в другой коллектив, «летунами»— даже если их ведет вовсе не погоня за длинным рублем.

Что ж, этих руководителей можно понять. Однако общество в целом заинтересовано в такой социальной мобильности. Таково имманентное противоречие между ячейкой общества, отдельным коллективом и обществом в целом. Подобная мобильность — специфическое качество развитого общества, и пора нам менять устаревшее представление о том, что самый лучший член общества всегда тот, который всю жизнь трудится на одном и том же месте, а человек, склонный к переменам в своей судьбе,— худший, и тоже независимо от причин. С точки зрения социалистического государства движение, перемещение людей, как следствие их профессионального роста — процесс позитивный, благотворный, ибо чем полнее реализуется личность, тем больше пользы приносит она стране.

Однако, чтобы принципиальная возможность такого разрешения коллизии стала действительностью, мы обязаны предвидеть ход НТР, заранее планировать социальные мероприятия по постепенной профессиональной переориентации трудящихся там, где необходимо.

Сказанное отнюдь не означает, что перед многими нашими предприятиями не стоит острая проблема пополнения молодыми рабочими кадрами. Как мы видим, проблема эта еще сложнее, чем выглядит на первый взгляд и даже на «второй».

Тем более горько, что наш кинематограф ни одним кадром не коснулся ее — проблемы, имеющей непосредственное отношение к судьбам, социальному самоутверждению, месту в обществе миллионов *завтрашних* и *послезавтрашних* хозяев страны. Кинематограф, который как никто способен менять массовые взгляды на то, к чему следует стремиться в жизни, что сегодня считать красивым, благородным, романтичным, престижным, в конце концов! Словом, мощно влиять на общественный климат...

Уже вернувшись из Таллина, я рассказал о своих впечатлениях молодому сценаристу, который талантливо и глубоко разрабатывает тему школы, тему формирования человека. Он согласился, что необходимый обществу стереотип социальной ориентации личности следует воспитывать с самого нежного возраста. Что, следовательно, это — святое дело кинематографа для детей и о детях. Но вот что касается его самого... Он должен сначала художественно разработать проблему, которую называет «воспитанием воспитателей»...

Вероятно, сценарист прав.

Несомненно прав. Но — не получился бы у нас заколдованный круг?.. Надо же с чего-то начинать.

Битвы на улице Теллискиви, 60

Когда я зашел к директору «ТЕТ», он вел нелегкий разговор по телефону — с Москвой, с главком:

—Анатолий Вячеславович, нет автоматов переключения, нечем комплектовать установки для пусковых объектов на металлургических комбинатах Рустави, Магнитогорска, Донецка, «Азовстали». Под угрозой срыва экспортные поставки. Вызовите к себе нашего Тамберга, он сейчас там у вас в главке. Он человек стеснительный, сам к вам не пробьется. У него все данные... Доложите министру, пусть будет в курсе... И еще: как вы на нас жали с аэродромными выпрямителями. Мы сделали опытный образец, он проходит испытания, а в Министерстве гражданской авиации главк на будущий год не дал заказов ни на одну штуку. Почему — не понятно. И «Союзглавэлектро» вычеркнул установки из плана, их там было 150. А нам ведь надо под эту продукцию заказывать материалы.

— Что это вас так лихорадит?— спросил я.

— Харьковский завод «Электромашина» не дает вовремя автоматов переключения. Значит — будут авралы, штурмы, сверхурочная работа.

— Значит, виновата «Электромашина»?

— Виновата без вины. Я преотлично понимаю, что она нарушает свои обязательства не по злому умыслу — ей, в свою очередь, не поставляет вовремя комплектации калининский завод. Не знаю точно, что делается в Калинине, но убежден, что их тоже подвел какой-нибудь поставщик.

— Ведь это все — плановое снабжение?

— Конечно. Но планирование наше страдает недостатками. Часто планирующие органы, сводя друг с другом заводы, ставя их в зависимость друг от друга, исходят не из реальных возможностей предприятий, а из желаемых. Это потом приводит к напряженной ситуации в производстве, нарушает нормальный ритм работы. Нынешняя система планирования, думается, нуждается в коррективах. Об этом пишут многие специалисты. А вот в кино я размышлений по этому поводу вроде бы не встречал... Впрочем, может быть, что-нибудь пропустил — знаете, у нашего брата директора свободного времени не так уж и много.

Месяц, другой назад я вынужден был бы уныло согласиться с Виктором Антоновичем. Но на сей раз с удовольствием рассказал директору «ТЕТ», что режиссер Юлий Карасик по сценарию, написанному вместе со свердловским писателем Г. Бокаревым, начал работу над фильмом, где коллизия с планом находится в центре сюжета. Герой картины Виктор Лагутин, молодой инженер, человек прямой и бескомпромиссный, приходит работать сталеваром в мартеновский цех большого металлургического комбината. Возникает множество различных перипетий производственного и личного плана, а кульминация действия наступает в последний день квартала. Чтобы цех выполнил программу, четвертая печь, которой командует Виктор, должна выдать металл к 23 часам — иначе он не попадет в план квартала. Но для этого нужно сократить время плавки. То есть — сварить «кипучку», низкосортную сталь. Лагутин знает, что такая сталь никому не нужна, кроме галочки в плане она никакой пользы не принесет. В то время как стоит продлить плавку всего на час, и мартен выдаст марочный металл, остро необходимый стране.

И Виктор самовольно, вопреки распоряжению начальства, варит «нормальную высокосортную сталь».

Казалось бы, честный, принципиальный и даже мужественный поступок. Не так ли?

Но против Лагутина тотчас ополчаются все — и областные организации, и директор, и начальник цеха, и коллектив. Нет, не рвачи, не отсталые элементы, а мастера, кадровики, гордость завода. Ближайший друг говорит герою примерно так: «Ты, думаешь, умнее всех? Только ты один понимаешь, что хорошая сталь лучше, чем плохая? Завод не выполнил план, подорвал свою славу. Об этом ты подумал? Люди, которые тяжело, с душой трудились весь квартал, не получат заслуженной премии. Тебе, может, на премию плевать — ты холостяк. А у твоих товарищей — семьи. Они премии уже заранее в свой бюджет внесли, решили, на что потратить. О своих товарищах ты подумал?»

— Ситуация обрисована точно,— сказал директор.— Ну, у нас своя специфика. В десятом, скажем, цехе технологический процесс не сократишь. Диффузия требует двенадцати часов, эмаль для травления положено сушить десять часов, а готовое изделие перед испытанием выдерживать трое суток — ни минутой меньше. Иначе — брак. А бывает, что нет кремния. Дать брак либо не выполнить программу — такой дилеммы быть не может. Что прикажете делать? Приходится устраивать сверхурочные или объявлять рабочую субботу. У нас производство точное, ритмичное, налаженное. Снабжение — наша Ахиллесова пята.

Гарнык побарабанил пальцами по столу.

— Да, ради плана директор предприятия вынужден нередко идти на ухищрения, обходить кой-какие правила. Вот бы о чем поставить фильм — как директору приходится участвовать в эдаком «слаломе». Уверяю вас — смотрелся бы как детектив. Я много занятного мог бы вам порассказать. Но не расскажу. Потому что директора всей страны коллективно прокляли бы меня самым страшным

проклятием, если б я раскрыл «корпоративные тайны».

Гарнык невесело рассмеялся.

А я подумал о том, как у нас с вами устоялось представление о неизбежности всяких неувязок и организационных накладок в нашем большом хозяйстве. Устоялось и перешло в искусство (а может быть, и устоялось-то в какой-то мере благодаря искусству и литературе). Вот, например, в фильме «Личная ответственность», который уже упоминался выше, мы наблюдаем, как директор Магнитки Филатов вместе со своим штабом обсуждает меры, которые необходимо принять в связи с очередной задержкой руды, доставляемой нынче в Магнитогорск издалека — гору-то Магнитную, возле которой был построен комбинат, полностью уже «съели». И об этом опоздании — по-армейски его надо бы считать ЧП!— говорят как о неприятном, но вроде бы естественном и объяснимом: ведь издалека везут...

Но ведь подвоз руды издалека з а п л а н и р о в а н!— хочется наивно воскликнуть.— Заранее известно, что придется руду в Магнитогорск везти, и откуда — известно, и сколько, и когда. В чем же тут оправдание?

Матерые хозяйственники, не сомневаюсь, над этой филиппикой посмеются и укажут мне тысячу различных причин, которые могут вызвать в запланированном подвозе руды незапланированную заминку.

Пусть смеются. Все-таки я остаюсь при своем мнении: киноискусство, если оно затрагивает эту сферу, должно вникать и в несовершенства, анализировать их, ясно и четко доказать зрителям — и пусть среди них будут и матерые хозяйственники!— что накладки, срывы и прорывы все-таки ненормальность. Тогда будет от произведения искусства и прямая польза.

Все это я высказал Виктору Антоновичу Гарныку, многоопытному хозяйственнику. И знаете — он надо мной не посмеялся.

А потом разговор зашел у нас про фильм «У нас на заводе».

Директор помялся. Он, конечно, не сценарист и не режиссер, может, так и положено в кино... А может, на том заводе, где снимался фильм, и вправду так было. Но уж очень странно выглядит история с постройкой корабля на воздушной подушке. Кустарничество какое-то... А плавка металла на старой аварийной печи — это уж и вовсе анекдот. Кто бы такое позволил?! Нет, не так, не так, дорогой товарищ, осваивается в нашей промышленности новая техника. Не так! Совсем другие гремят битвы и сражения. Мы ведь живем в эпоху научно-технической революции, а не в первые годы нэпа..

— Хотите, расскажу, как это выглядит на самом деле? Как мы совершили на своем заводе переворот? И не один!

И Виктор Антонович поведал мне историю поразительную и одновременно характерную для нашей бурной революционной эпохи.

Заводу имени Калинина больше ста лет. В начале века здесь, в Ревельских железнодорожных мастерских, работал М. И. Калинин.

Первые восемьдесят восемь лет предприятие ремонтировало паровозы и вагоны. Потом началась широкая электрификация железных дорог. И в 1958 году завод в корне переменил профиль: ему предстояло наладить выпуск ртутных выпрямителей — игнитронов, без которых не могут работать электровозы переменного тока. Механикам, токарям, слесарям приходилось на ходу переучиваться, становиться специалистами не существовавшей в стране до того отрасли. И строить цех.

Таллинский игнитрон появился на свет. Им стали оснащать мощные электровозы на Красноярской дороге. Но... сразу же выяснилось, что игнитроны работают плохо. Положение вскоре стало крайне тяжелым.

Локомотивы останавливались. Движение на Красноярской дороге затормозилось. Министерство путей сообщения прекратило приемку игнитронов. Встал Новочеркасский электровозостроительный завод — нечем было комплектовать локомотивы.

И вот тут персонального пенсионера Гарныка вызвали в промышленный отдел ЦК партии. Вызвали и предложили: принимайте завод ртутных выпрямителей.

— Что вы, товарищи?!— изумился Гарнык.— Я же никогда не работал на производстве!

Виктор Антонович — потомственный железнодорожник. Начинал паровозным машинистом. Войну встретил начальником Западной дороги. Был заместителем министра путей сообщения. Потом попросился начальником на Куйбышевскую укрупненную дорогу. Оттуда ушел на пенсию. И вдруг: «Принимай завод»!

— Надо,— говорю,— хоть съездить посмотреть сначала.

— Само собой,— отвечают.

— Приезжаю. Картину застаю кошмарную. Завод парализован. Настроение у людей отвратительное. Побывал в совнархозе, в эстонском ЦК. И решил: ну его к черту! Тут голову сломаешь. Если б я еще был специалист, а то — железнодорожник. Возвращаюсь в Москву, прихожу в ЦК и отказываюсь.

А мне говорят: ну нет. На вас в эстонском совнархозе уже настроились. И тут я подумал: а что? Дай-ка еще раз в жизни попробую начать с начала...

Поселился Гарнык на первых порах в гостинице «Копли»— маленькая такая, захудалая гостиница рядом с заводом. Месяца три разбирался во всем с азов. Самому же надо было сначала понять, что за штука игнитрон и что такое производство.

А положение на заводе оставалось из рук вон... Сотрудники Всесоюзного электротехнического института, конструкторы игнитрона, доказывали, что модель прекрасная, а все грехи валили на завод, на начальника цеха инженера Иоспа.

— Лежу, бывало, ночами в своем номере в «Копли», сон не идет, перебираю все, что происходит, и прихожу в отчаяние. Сколько раз думал: сбегу! Не сбежал. Можете, конечно, подумать, что я специально для вас сочинил, но ей-богу, святая правда: в чем-то укрепила меня картина «Битва в пути». Посмотрел я этот фильм, и часто мысли возвращались к нему — ведь делают же люди, борются, могут. Такого противника одолел Бахирев — Вальгана, шутка сказать! Видел я разного сорта вальганов на своем веку (имел с ними дело), так что могу оценить, каково с ним было справиться.

Но на сей раз мне предстояла непривычная битва с незнакомым противником — это еще осложняло дело. И все-таки однажды как-то вдумался в себя и окончательно решил: останусь. Но с чего начать? За что ухватиться?

Еще в бытность замминистром ездил я во Францию заказывать игнитроны. И вот меня осенило: есть же французские игнитроны, полсотни штук, работают безотказно на той же Красноярской дороге. Зачем изобретать велосипед?

Но ореол вокруг ВЭИ был очень силен. На заводе боялись отходить от институтской модели, от институтской технологии. А работники ВЭИ категорически отстаивали свой образец, где только можно ставили нам палки в колеса.

Совнархоз же, наше начальство, занял позицию невмешательства, вроде бы посматривал из-за укрытия, ждал — чем дело кончится.

Авторитет большой науки, всесоюзного головного института — его со счетов не сбросишь... Разгорелась ожесточенная борьба.

Естественно: затрагивались человеческие интересы, престиж, быть может, дело чьей-то жизни.

(Странная ситуация, верно? Уж так нам привычен «типовой» конфликт меж наукой и производством: наука создает новое и небывалое, а косные и неповоротливые промышленники никак не желают это новое и небывалое внедрять. Тут же все шиворот-навыворот. Наука в роли агрессивного консерватора!

Любит, однако, подбрасывать парадоксы фантазерка-жизнь. И до смерти не обожает стереотипы...)

— В общем, все сошлось на мне.

Да, все сошлось на Гарныке. Именно он должен был принять решение, а значит, противопоставить себя институту. Взять на себя полную ответственность за все

возможные последствия. А ведь мог решить так: а ну вас всех, оставим все по-старому, будем латать конструкцию, технологию. Кризис продолжится — что же, он не виноват, это институт настаивал на своем, пусть теперь и расхлебывает. Иоспа виноват? Уберем Иоспа, поставим другого. Жизнь покажет, что дело было не в нем...

Но Гарнык был бы не Гарнык, если бы пошел по такой дорожке. Он посоветовался с инженерами, его поддержали. И директор принял решение, которого по всей партийной совести не мог не принять: делать свой собственный игнитрон, используя подходящие элементы французского.

...И вот о чем я подумал, слушая Виктора Антоновича.

Кинематограф не раз создавал мощные, решительные характеры хозяйственных лидеров. Вспомним хотя бы Губанова из «Твоего современника», фигуру в социальном плане новую, примечательную. Черных из картины «У озера». Экран отображал их в активном, последовательном, энергичном действии. Но момент наивысшего напряжения духовных и интеллектуальных сил — момент решения оставался за кадром. А как было бы захватывающе это увидеть в психологических тонкостях и нюансах — как крупный производственный руководитель принимает решение. Берет на себя ответственность.

Но вернемся к истории «ТЕТ».

Неисчислимые трудности ожидали коллектив. Бесконечные расчеты, эксперименты, разработки. Через два года игнитрон был готов.

— Назвали мы его НТК — «Нашей Таллинской Конструкции». Нам сказали — вы что, товарищи, это ж хулиганство! Наименуйте согласно требованиям ГОСТа. Но мы все-таки посвоевольничали, отстояли название. В память своей смелости и риска. Модель оказалась удачной. Ну, тут дела завода пошли на лад. Настроение в коллективе поднялось: можем! И совнархоз обрадовался — мы же были камнем у него на шее. Создателей игнитрона наградили госпремией Советской Эстонии. И, наконец, признал нас самый строгий контролер — машинист электровоза. Ну, меня на транспорте знают — поверите, как было приятно, когда узнал, что про игнитрон наш там говорят так: «гарныковский»...

Не успели стихнуть громы первой битвы — тут же грянула вторая. Директор завода с его обостренным нюхом на все новое понял, что ртутные выпрямители — техника, уходящая в прошлое. В двери властно стучался полупроводник.

— Представляете? Только-только добились успеха, только-только отладили производство ртутников, можно работать спокойно. И на тебе — опять перестройка! Притом одновременно с нормальным выпуском игнитронов. Настроение умов вам должно быть понятно — все мы люди, каждому хочется хоть немного опочить на лаврах, отдохнуть от треволнений. А этот Гарнык тянет из перестройки в перестройку... Ну, что вам сказать? Справились и с этим. Сначала создали лабораторию. Потом — участок. Наконец — построили десятый цех. Осваивала это сложнейшее дело главным образом молодежь. Выросли у нас квалифицированнейшие кадры специалистов. А продукция — что ж, 72 процента ее даем нынче высшими классами. На Лейпцигской ярмарке наши приборы получили Золотую медаль — знак высшего признания в мировой электротехнике.

Но одновременно со второй пришлось нам втянуться в третью психологическую битву. На сей раз — по милости того же ВЭИ. По его настойчивым рекомендациям мы внедрили так называемую сплавную технологию изготовления полупроводников, технологию отсталую, дающую приборы низкого качества и потому давно отвергнутую мировой электротехникой. Из-за этого мы отстали лет на 5—7 от лучших заводов Японии, Франции, ФРГ и на 2—3 — от «родственника», саранского завода «Электровыпрямитель». Саранцы сразу освоили передовую диффузионную технологию — благодаря тому, что их опекал академик Тучкевич из Ленинградского физико-технического института имени Иоффе. Ситуация осложнялась тем, что наши-то инженеры успели встать на позиции сплавного метода — это же было их родное детище. При-

знаюсь, п я поначалу не видел необходимости в переменах. Людмила Алексеевна Ильина — вы знакомы с ней?— одной из первых проникла в суть дела. Она и еще некоторые ее товарищи настояли: поедем в Саранск. Поехали, посмотрели, убедились: другого пути нет. Привезли из Саранска инженера Евдокию Фихтенгольц, которая отлаживала там диффузионную технологию. Стала она работать у нас. Перестроились.

Вот так и живем. Битва за битвой. И все — в пути. Ежегодно обновляем номенклатуру продукции на сорок процентов. Осваиваем новые и новые установки — для самых разнообразных областей. Железные-то дороги — рынок не бесконечной емкости.

— Значит, ищете рынки сбыта?

— А как же? Завод должен быть загружен — кому как не нам самим об этом заботиться в первую голову? Вот и делаем теперь выпрямительные установки для морских судов. Для аэродромов. Для автомобилей «Жигули». Для польских «Фиатов». Для текстильной промышленности. Для бумагоделательных машин. Для тепловозов. Для атомных электростанций. Для нефтепроводов. Начнем делать для новейших антиобледенительных аппаратов в самолетах. Сотрудничаем с сорока научно-исследовательскими учреждениями...

«ТЕТ» заботится о рынках сбыта... Явление новое, связанное с научно-технической революцией и экономической реформой.

Оно напомнило мне рассказ директора Минского тракторного Слюнькова в «Личной ответственности». Этот руководитель, во многом, видно, схожий с Гарныком, настойчиво вел дело к запуску в производство новой модели трактора, когда многие недоуменно пожимали плечами, считая, что и старая модель будет хороша с десяток лет. Слюньков мыслил стратегически, смотря далеко вперед: иначе, заявил он, не устоять в схватке с зарубежными конкурентами.

Минский директор заботился о зарубежных рынках, Гарнык — имел в виду прежде всего рынок внутренний. Хотя полупроводники «ТЕТ» славятся за границей своим высоким классом и идут на экспорт во множество стран мира.

— Вот так нынче, в эпоху НТР, куется новая техника,— подвел черту под своим рассказом Виктор Антонович Гарнык.— А не кустарями-одиночками на старой «печке», как в фильме «У нас на заводе»....

Директор «ТЕТ» куда злее, чем Владимир Канторович в своей дискуссионной статье, иронизировал над «техническим анархизмом» изобретателя из картины Л. Аграновича.

Однако, по-моему, дело даже не в том, мог или не мог подобный странный случай иметь место на современном советском предприятии. В истории этой есть еще один аспект.

Как известно, до сих пор все у нас планируется по максимуму, так же точно, как десятки лет назад, когда количество продукции было главным и чуть ли не единственным критерием экономики. План не предусматривает резервов — ни в производственных мощностях, ни в рабочей силе, ни в сырье и материалах с тем, чтобы можно было, маневрируя этими резервами, осуществлять непредвиденные задачи, задачи, возникшие уже п о с л е утверждения годового или пятилетнего плана. Ну, допустим, только что возникшую инженерную идею. Экспериментальный образец новой техники. Гениальное открытие, наконец!

Из-за такой жесткости планирования мы нередко теряем самое невозвратимое — время. Из-за этого случаются обидные истории, когда наша, советская идея сначала осуществляется за границей, а оттуда бумерангом возвращается домой. Как, скажем, получилось с двухванными сталеплавильными печами, о которых говорит в той же картине «Личная ответственность» директор Магнитки Филатов....

Если бы на нормально действующем оборудовании планировался резерв времени, его могли бы использовать, в частности, и такие одержимые «чудаки», как герой фильма «У нас на заводе». И тогда б чрезвычайный выход из безвыходного положения — плавка на старой печке — не пришел бы даже в самую горячую голову.

Кстати, жесткость плана, как это ни парадоксально, приводит к его нестабильности; все предусмотреть в плане невозможно, жизнь идет, то и дело возникает необходимость изменить ту или иную позицию...

Человек со стороны, или Вторая жизнь Гарныка Виктора Антоновича

Чем больше ходил я по заводу, чем ближе знакомился с людьми, чем внимательней приглядывался к заводским порядкам — тем ото дня ко дню явственней виделся мне на всем и на всех отсвет личности директора. И тем отчетливей вызревала у меня параллель меж двумя производственными руководителями — директором Таллинского завода Гарныком и начальником 26-го корпуса Нережской фирмы Чешковым из пьесы И. Дворецкого «Человек со стороны» (и фильма, который, будем надеяться, выйдет наконец на «Ленфильме»!). Тем самым Алексеем Чешковым, о котором ведет речь Г. Бровман в своей дискуссионной статье.

Здесь, мне кажется, будет к месту небольшое историческое отступление. Дело в том, что пьеса И. Дворецкого начиналась как киносценарий — именно «Ленфильм» командировал писателя на Ижорский завод собирать материалы для фильма о современном производственном коллективе. Дворецкий сценарий написал. Однако «Ленфильм» ставить картину по этому сценарию не стал.

Нужно было Игнатию Дворецкому переделать киносценарий в пьесу, нужно было этой пьесе с успехом пройти в десятках театров страны, чтобы киностудия «Ленфильм» вернулась к сценарию и запустила его в работу...

Но вернемся к Гарныку и Чешкову.

В чем же сходство этих двух лидеров?

И тот и другой не только не боятся, но любят брать на себя в с ю ответственность. И тому и другому чуждо стремление к покою. Оба они — мощные интеллектуальные генераторы. Оба — убежденные сторонники научной системы управления производством.

А что их различает?

Признавшись, что Чешков ему, как и многим зрителям, симпатичен, Г. Бровман в то же время видит в его характере немало такого, «что одобрения никак не вызывает». Г. Бровман считает, что у Чешкова «твердость в отстаивании принципов смахивает не жестокость». «Рассудочность, безэмоциональность, тяжелая для окружающих холодность героя во всем, что непосредственно не касается дела, не оборачиваются ли они на практике недопустимым равнодушием к людям?»— спрашивает критик.

В принципе я готов в чем-то согласиться с Г. Бровманом. Человечность всегда приятнее сухости, отзывчивость обаятельнее равнодушия. А Чешков, придя в корпус, действительно оттолкнул от себя людей.

Однако представьте себя в реальной ситуации на месте нового начальника. Ему противостояли люди, к о л л е к т и в, сплоченный давними патриархальными отношениями, сложившимися на заводе. Работники притерлись к привычному стилю заводской жизни, отжившему, затормозившему все дело. И Чешков понимал, что рутину эту надо сломать радикально, раз и навсегда. Ему, человеку со стороны, пришлось объявить бой тем, для кого приход на завод нового начальника 26-го корпуса с его современным стилем руководства и хозяйствования был смертельной угрозой их положению на производстве. У Чешкова — и его сторонников — был единственный выход: победить. Ибо речь идет о научно-технической р е в о л ю ц и и, а борьба за эту революцию есть и социальная борьба. В этой борьбе на заводе, чтобы объединиться, надо было сначала размежеваться. Такую линию и повел — решительно, сурово и бескомпромиссно — Алексей Чешков.

Многие на заводе, как и Г. Бровман в своей статье, упрекали Чешкова в равнодушии к людям, в негуманности. Не согласен. Алексей Чешков — гуманист. Вопрос в том, к а к понимать гуманизм. Вспомните, как возмущался кое-кто тем, что Чешков отказал сорока обрубщикам в пяти-шестидневном отпуске «за свой счет»—«кому-то съездить, кому-то огородом заняться». В отпуске, освященном той же заводской патриархальной традицией.

Вот что отвечала недовольным сторонница Чешкова: «У нас не хватает рабочих. Сначала вы им даете погулять, потом привлекаете к сверхурочным по двойному тарифу за счет экономики цеха... Перепутали мы совершенно, где свое, где народное, где забота о людях, а где первозданный хаос...»

Так добренький «гуманизм» оборачивается антигуманизмом, экономическими убытками да и элементарным нарушением трудового законодательства.

А Чешков — гуманист подлинный. Согласен, гуманист в какой-то степени скрытый. Но, думаю, что в той обстановке, на своем месте, он действовал целесообразно.

Другое дело, что путь Чешкова оптимален не всегда.

Возможны, как пишут в объявлениях, варианты — в зависимости от конкретных жизненных условий.

Позволю себе снова потревожить картину Б. Рычкова «Личная ответственность». Директор Магнитки Филатов старается вникнуть во все, он занимается не только производством, но и подсобным хозяйством, и рабочими столовыми, и множеством других вещей. И все — крупно, с размахом.

В отличие от Филатова, директор Минского тракторного Слюньков считает, что каждый должен выполнять только свои функции. Как говорится, сапоги тачать — сапожнику, столовыми заниматься — нарпиту, а директору огромного завода — организовывать современное производство современных тракторов.

Видимо, гигантское металлургическое производство, с его спецификой и многомерностью, непреходящим значением — рядом с точными методами науки и техники — человеческой, мастерской интуиции, с невозможностью покуда механизировать и автоматизировать многие производственные процессы — это производство, быть может, предполагает оптимальность вот такого стиля руководства. А ритмичное, конвейерное производство тракторов в Минске, со своим АСУ, без которого там сегодня себя уже не мыслят, требует такого директора, как Слюньков, более того, оно рождает Слюньковых, ибо именно они функциональны на подобном заводе.

Да, возможны варианты. А есть у пути Чешкова и альтернатива: путь Гарныка. Гарныка, который человечен открыто. С моей точки зрения, он представляет самый современный тип заводского руководителя, ибо он есть наиболее полное соединение качеств деловых и человеческих. Соединение, я бы сказал, осуществленное не по сплавной, а по новейшей диффузионной технологии эпохи...

Виктор Антонович, придя на завод, который находился в катастрофическом прорыве, не возомнил себя «новой метлой», хотя, наверно, никто бы его тогда за это не осудил. Вспомните, как он повел себя с Иоспа. Он запросто мог бы его снять с цеха, перевести в конце концов куда-нибудь, и думаю, что тот, хотя ему, конечно, было бы горько, понял бы нового директора. Но Гарнык, человековед и ценитель людей, был бы не Гарнык, если б так поступил.

Он сразу разглядел в начальнике цеха редкий талант быстро «влезать» в совершенно незнакомые области науки и техники, понял, что в трагедии с игнитронами его вины нет, и оперся на него и на многих других товарищей.

Сейчас Зиновий Савельевич Иоспа — главный инженер завода, признанный авторитет в электропромышленности, член Совета по полупроводниковой технике Государственного комитета Совета Министров СССР по науке и технике, лауреат Государственной премии Советской Эстонии.

Директор не только не устроил «разгона» — напротив, он смело выдвигал людей. Почти вся нынешняя «головка» завода — такие гарныковские выдвиженцы.

Людмила Алексеевна Ильина, например, начинала на «ТЕТ» рядовым инженером, потом руководила лабораторией полупроводников, опытным участком. И вот создали новый огромный цех. Стали подбирать начальника.

— Многие советовали поставить туда одного опытного товарища,— рассказывал мне

Виктор Антонович.— Особенно упирали на то, что он умеет «разговаривать басом». Но мы решили назначить Ильину, хотя она совершенно не приспособлена к «басовому» тембру руководства. А точнее — именно поэтому. Бас — дело прошлого, истории, так сказать. А история меня не интересует... Ильина боялась, отказывалась — шутка ли, восемьсот людей под началом и сложнейшее серийное производство! Ну, руководство и парторганизация ее поддержали, помогли. Она оказалась руководитель божьей милостью... У меня, знаете ли, вообще слабость,— признался директор.— Хочу всех попробовать в деле, испытать ответственностью. Что говорить — не раз и ошибался, сыпались за это на меня шишки. Зато когда у товарища, которого ты выдвинул, дело идет на лад, испытываешь ни с чем не сравнимое удовлетворение.

— Виктор Антоныч, вот я наблюдал, как вы держались на цеховой планерке. Не давали «ценных указаний», не командовали. Только спрашивали и отвечали. Отчего так?

— У нас на заводе все построено на доверии. По вертикали, по горизонтали, по диагонали — по всем, словом, направлениям...

(Вот и в третий раз произнесено это слово — доверие — на самом заводском «верху»!)

— Мы стараемся не вмешиваться в дела цехов и отделов. Компетенция всех звеньев, всех руководителей строго очерчена. Полагаю, это единственно правильная система. Посудите сами: если я доверяю человеку, если убежден в его компетентности и честности, зачем я тогда стану вмешиваться в его функции? Нажимать на него? Он лучше меня знает, что нужно делать.

Конечно, в основе этого — правильный подбор кадров, это раз, ну и постоянное и точное знание, что происходит в цехах, как они работают, словом, обратная связь. Ну и продукция свидетельствует о том, как руководитель справляется с делом. Если человек ошибется, напорет чушь — я найду способ его поправить.

— А если работник в чем-то потеряет доверие?

— «В чем-то»—так не бывает. Либо доверие к человеку полное — либо его нет вовсе. Потерял руководитель доверие, нельзя на него уже полагаться, как на самого себя — его надо сменить.

И снова я вспомнил «комиссара Ефремова»— директора животноводческого совхоза из-под Кургана, героя документальной ленты С. Зеликина. Похоже, современные руководители — люди разные, несхожих характеров — дружно исповедуют какие-то общие основные истины?... И среди них — д о в е р и е?

Вежливо прозвонил телефон. Директор снял трубку, послушал.

— Спасибо. Приду. Но чуть позже. Товарищ тут у меня сидит. Из журнала.— И, опустив трубку, пояснил:— В цех зовут. У одного мастера день рождения. Такой у нас обычай. Чествовать именинников. Хорошая женщина этот мастер. Только вот с личной судьбой не ладно. Замуж никак не выйдет...

Здесь, на «ТЕТ», много теплых, человечных обычаев. Человек, скажем, женится или выходит замуж — в проходной появляется приказ: «За хорошую работу и в связи с бракосочетанием оператору СКБ т. Пугачевой Т. М. выдать денежное вознаграждение...» Родился ребенок в семье — директор поздравляет, и опять — приказ по заводу.

А «вечера трудовой славы»? Нет, это не формальное «мероприятие», а душевный праздник. Лучших чествуют так тепло, так товарищески, что человека отнюдь не сентиментального иной раз слеза прошибает. Калининцы приводят на свои вечера жен, взрослых детей, работающих на других предприятиях: ну, видите, как у нас, на «ТЕТ»?

Здесь, на заводе коммунистического труда, есть и свои, заводские почетные звания — «заслуженный работник завода», «лучший мастер по профессии», «лучшая работница», «лучший молодой работник». Есть лауреаты своей, заводской премии. И каждое такое общественное признание заслуг перед коллективом обязательно сопровождается денежным поощрением — надбавкой к ежемесячным, квартальным, годовым премиям.

Словом, на заводе имени Калинина прила-

гают много усилий, чтобы завод, цех стал для человека не просто местом, где он производит материальные ценности, а вторым домом.

И стремление к этому — настойчивое, повседневное, последовательное — идет «сверху», от Виктора Антоновича Гарнына.

Так в чем же главное отличие директора Гарнына от начальника корпуса Чешкова?

В том, думается мне, что деловой человек Виктор Антонович Гарнын убежден: благоприятный психологический климат в производственном коллективе есть важнейший материальный фактор формирования социальных отношений в нашу эпоху научно-технической революции.

И кто знает, как повел бы себя Гарнын на месте Чешкова... Как Филатов? Или как Слюньков? А может быть, как Бахирев?

Впрочем, полагаю, он повел бы себя именно, как Гарнын.

Но в чем я абсолютно уверен — это в том, что ни при каких условиях, ни в какой ситуации Гарнын не действовал бы так, как действовал парторг шахты в фильме В. Сурина «Антрацит», инициатор и вдохновитель того самого рекорда, который, по-моему, справедливо критиковал в «Комсомольской правде» В. Толстых: «Явно отжившее явление поэтизируется в картине «Антрацит». Рекорд, поставленный за счет исключительно мускульного напряжения силы, вряд ли сегодня кого-либо вдохновит. Сегодня крайне важно, какой ценой добывается каждая тонна угля или металла. Правда, в фильме робко, устами корреспондента, ставится под сомнение общественная и человеческая ценность подобного аврального рекорда. Но авторы картины явно проходят мимо этого вполне резонного сомнения. Что есть социалистическое соревнование, после картины «Антрацит» ответить будет трудно. Ибо не ясно, кто с кем и, главное, зачем соревнуется».

Да, сегодня энтузиазм нам нужен не всякий, не любой ценой, а соединенный с научным расчетом, с современной системой управления производством, с новейшей техникой, учитывающий все аспекты производства, сбалансированного с производством в других цехах, предприятиях, отраслях индустрии,— энтузиазм, если позволено так выразиться, с горячим сердцем, но холодной головой.

В этом, как я понял, позиции оппонентов совпадают, ибо Г. Бровман пишет: «Энтузиазм не исчез, он другого качества. Определить природу интеллектуального и эмоционального подъема нашего современника, показать это «другое качество» нравственного пафоса, в котором традиционные для советских людей мысли и чувства оплодотворены новыми чертами, рожденными движущейся жизнью,— такова нелегкая аналитическая задача искусства».

Я спросил Виктора Антоновича Гарнына, как он относится к рекордам, подобным тому, что воспет картиной «Антрацит».

— Знаете, не люблю я само это слово — рекорд,— отвечал он словно бы размышляя вслух.— Что-то в нем внешнее, парадное, что ли, помпезное. Другое дело — душевный подъем работника, который приводит к высокой производительности труда. Но кроме душевного настроя, вдохновения, сказал бы я, нужно еще, знаете что? Четкая организация работы на участке. Словом, НОТ плюс энтузиазм. . А рекорд, что ж рекорд,— голос Гарнына как-то даже потускнел.— Рекорды — это история.

...Рассуждение это хочется мне закончить словами Л. И. Брежнева из его доклада «О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик», в которых содержится научно точное определение того, какой именно энтузиазм нужен сегодня партии, народу: «Энергия высокоорганизованного труда, помноженная на любовь к своей стране, социалистической Родине, способна творить чудеса...»

Рыба и люди

Ну вот, теперь мне предстояла поездка в рыболовецкий колхоз имени Кирова. Туда меня вела, казалось бы, простая случайность — участие колхоза в производстве тетовских электрокаминов. Однако это не так. Потому

что из рассказа Ааду Хинта и Харри Мартинсона я вывел заключение: деталь «дрова», которые колхоз поставляет заводу имени Калинина, всего лишь деталь, некое частное, внешнее проявление целой суммы внутренних закономерностей, определяющих жизнедеятельность современного, высокоорганизованного и главное — к о м п л е к с н о г о предприятия.

Времени на дорогу потребовалось немного — я сел в автобус возле вокзала и через полчаса оказался в Виимси, центральном поселке колхоза. Расстояния в Эстонии, как известно, вообще не очень велики.

Впрочем, истина эта относительна. От центра Таллина до центра колхоза имени Кирова каких-нибудь двадцать километров, зато береговая полоса, принадлежащая кировцам, тянется чуть ли не на двести пятьдесят километров, в колхоз входят восемь селений, не считая мелких хуторов. «И не считая Таллина, — очень серьезно добавляют колхозники, — потому что не разберешь: то ли он на нашей территории, то ли мы — на его...»

Виимси производил очень сильное впечатление — даже после многих других виденных эстонских поселков и городков, которые, как известно, вообще отличаются аккуратностью, изяществом, ухоженностью.

В холле здания, где помещается правление колхоза, на стене — объявления: ...занятие секции гандбола... хора... прием у врачей в колхозной поликлинике... организация курсов по спортивному бриджу в связи с приближающимся республиканским первенством...

Секретарша в приемной, четко выговаривая русские слова, сообщила, что председатель Оскар Петрович Кууль приносит мне свои глубочайшие извинения, он очень занят — идет составление плана на будущий год — и не сможет меня сопровождать. Но я могу не волноваться — мне все покажет и расскажет его заместитель Кальё Алакхола.

И вот Кальё Алакхола, плечистый улыбчивый крепыш в морской тужурке с тремя капитанскими шевронами, водит и возит меня на «москвиче» по «объектам» колхозного поселка.

Перед самой поездкой в Таллин мне повезло — телевидение демонстрировало полнометражный документальный фильм «Дороги комиссара Ефремова». Постановщик картины Самарий Зеликин сумел пристально и подробно рассмотреть жизнь большого свиноводческого совхоза Курганской области, вникнуть в нее, без прикрас и сглаживания углов показать нам, как директору Ефремову, убежденному механизатору — трактористу и танкисту, который раньше «терпеть не мог свиней», удалось провести коренную производственную и социальную реконструкцию совхоза. Камера неторопливо вела нас на фермы, в совхозную контору, по улицам села, в новые квартиры работников, домой к директору, знакомила с его сподвижниками, с его женой, взрослыми детьми, и мало-помалу перед нами вставала фигура самого Ефремова — руководителя нашего времени, спокойного и хваткого, рассудительного и смелого, человечного и деловитого, упрямого и мудрого.

И вот теперь, путешествуя по эстонскому колхозному поселку, я на каждом шагу обнаруживал черты, удивительно схожие с теми, которые обнаружил под Курганом фильм Самария Зеликина, хотя уклад жизни тут и там разнился так же, как разнятся меж собой балтийская салака и уральская свиноматка.

И прежде всего сближало эти далекие друг от друга хозяйства одно: деловитость и человечность. Соединенные здесь, как и на «ТЕТ», той самой диффузионной, а не сплавной технологией...

Я побывал на колхозном рыбозаводе, который чистотою и современностью мог бы, пожалуй, посоперничать с десятым цехом «ТЕТ», узнал, что завод дает в год 17 миллионов валового дохода. Мы побывали в только что отстроенном кооперативном доме, заглянули в расположенную на первом этаже финскую баню, банкетный зал, комнату для игр, и когда я удивился необычному облику и удобной планировке, Алакхола заметил, что у них в колхозном архитектурном бюро молодые архитекторы, а молодые умеют придумывать...

В детском саду, в средней группе мы попа-

ли на урок ритмики, а старшая группа готовилась выехать на педальных автомобилях на специальную площадку с несколькими проездами и уличными знаками — здесь малыши осваивают новые «Правила движения».

А потом мы долго беседовали с Кальё Алакхола.

— Знаете, — сказал мне он, — нам иной раз приходится слышать такие разговоры: конечно, мол, отчего кировским колхозникам не работать как следует — они там все получают хорошие деньги. Это не так — у нас никто не получает, у нас все хорошо з а р а б а т ы в а ю т. То есть — хорошо работают. И еще говорят: Кууль из всего старается выжать копейку. И это неверно: просто мы целесообразно и гибко ведем хозяйство и стараемся, чтобы все шло в дело, на пользу колхозникам и государству. Хозяйство у нас разветвленное, комплексное, но главное — рыболовство, обработка рыбы, а все остальное — ответвление от главного. Мы про себя можем сказать так: вначале была рыба. Была и есть. Основная фигура колхоза — рыбак. Все, чего мы достигли, мы достигли собственным трудом, тяжелым, опасным рыбацким трудом. И — разумом. Научным и экономически грамотным хозяйствованием. За все время мы не взяли у государства ни копейки дотации, кроме обычных ссуд на приобретение кораблей. Все блага, которыми ныне пользуются члены нашего колхоза, нажиты постепенно, в последние годы. А первое десятилетие все наши усилия, все средства шли на создание материальной базы, на развитие коллективного хозяйства. Вот когда мы ее создали — крепкую, мощную, то позволили себе и социальные мероприятия, и жилищное строительство, и многое, многое другое.

А начиналось все так. Когда девятнадцать лет назад Оскар Кууль, армейский чекист, демобилизовался из Вооруженных Сил и по партийной рекомендации пришел председателем в рыбколхоз имени Кирова, хозяйство представляло безрадостную картину. Не лучшую, чем, скажем, та, которую представлял послевоенный колхоз в фильме «Председатель». На одном из первых заседаний члены правления решали непростой вопрос: на что израсходовать некую свободную сумму — купить письменный стол для бухгалтера или привести в элементарный порядок домик правления.

Кууль понял, что на «голом» рыболовстве далеко не уедешь: скупочные цены на рыбу очень низки. И Оскар Петрович бросил крылатую фразу: «Чем отличается развитая страна от слаборазвитой? Тем, что продает не сырье, а готовую продукцию. Мы должны производить копченую рыбу и консервы».

Вы чувствуете, какой контраст в подходе и методах с салтыковским Трубниковым, которому приходилось вести дела в своем колхозе на том самом «непосредственном энтузиазме»?! Вы скажете, иное время? Иные условия?

Что ж, верно. Замечу, однако, что и Кууль начинал председательствовать отнюдь не в самые золотые для колхозов времена.

И выдвинуть программу — это было одно, а осуществить ее — совсем другое. Тогда колхозам не разрешалось иметь подсобные предприятия, «ваше дело — ловить рыбу, большую и маленькую» — заявляли Куулю. И если примитивный коптильный цех ему удалось пустить, то для того, чтобы первый рыбозавод, построенный колхозом явочным порядком, получил официальное признание, номер и смог сбывать продукцию, понадобились немалые усилия, вмешательство высоких инстанций, а главное — мудрый курс партии на комплексное развитие колхозного производства.

Таков был первый шаг. За ним последовал второй, третий, четвертый... Основное орудие производства в колхозе — суда. Поэтому был создан судоремонтный цех. Для завода и иных колхозных нужд требуется нестандартное оборудование — возник цех экспериментальный. Расширялся колхозный автопарк — построили авторемонтный цех. Обработка рыбы дает много отходов — из них стали делать рыбную пасту и муку, отличное удобрение. А коль скоро есть удобрение и есть свободный кусок земли — почему не организовать тепличное выращивание овощей и цветов? Цветов много — их хватает и колхозникам, ими

торгуют и два колхозных киоска в Таллине. Кстати, — обронил Алакхола, — кировская гвоздика стала чемпионом ВДНХ.

Широко развернулось строительство — производственное и жилищное, — организовали собственную ремонтно-строительную контору с железобетонным узлом, деревообрабатывающим цехом и архитектурным бюро.

Когда колхоз имени Кирова разбогател — в него стали один за другим вливаться соседние рыбколхозы. Там дела обстояли хуже, чем у кировцев, и поначалу правление субсидировало новичков, подтягивая и хозяйство и уровень жизни людей к кировским стандартам: строило цеха, детсады, магазины, медпункты. И только потом, когда новички крепко становились на собственные ноги, начинало требовать с них полной мерой.

Постепенно в колхозе складывалась гармоническая система, в которой требования экономики и потребности людей оказались в теснейшей взаимозависимости.

Основа — полный хозрасчет каждой ячейки — цеха, коптильни, суда. Любой коллектив и любой член коллектива точно знает, сколько нужно произвести продукции и каким в таком случае будет заработок.

Это привело к тому, что колхозник стал мыслить э к о н о м и ч е с к и.

— Тут как-то приезжаю я в поселок Норд, — рассказывал мне Кальё. — Там у нас маленький коптильный цех. Работает в нем девять старух. Вот они мне и говорят: «Голубчик, построй нам печку». Старухи, говорю я им, таких, как вы, больше в Советском Союзе нет. Зачем вам печка, когда у вас центральное отопление? «Голубчик,— отвечают старухи, — мы же работаем в одну смену, а центральный котел сутки горит, а это по правилам три лишних кочегара, значит четыреста рублей в месяц, с нас, значит, четыреста рублей. Зачем это нам? Чтоб рыба не замерзала, ты построй нам печку, мы эту печку сами по очереди чем-нибудь топить станем». Ну, старухи, говорю, вас всех только в министры финансов. Сложили им печку. Вот так.

Но не станем больше вторгаться в то, как построена в рыбколхозе имени Кирова производственная деятельность. Возьмем за данность: она отлично налажена, организована, в высокой степени эффективна. Две цифры: колхоз получает более 30 миллионов рублей валового дохода и 5—7 миллионов чистого. Полагаю это кое о чем говорит.

Сосредоточимся на другом: на социальной политике, которую ведут колхоз, его правление, его председатель. Посмотрим, к какому стилю жизни коллектив побуждает людей, какими он хочет их видеть.

Согласитесь, можно тратить деньги по-разному. Например, стремиться к одному только материальному благополучию колхозников, не заботясь о конструировании личности.

Конечно же, прежде всего колхоз побуждает людей добросовестно, с э н т у з и а з м о м работать, связывать с коллективным трудом свою судьбу, свои планы, свои перспективы.

Именно с расчетом на это построена премиальная система: премия каждого зависит, во-первых, от результатов деятельности той хозрасчетной единицы, в которую человек входит, и, во-вторых, от его личного заработка. Рубль заработанный рождает рубль премиальный, притом — очень весомый. Такова «цепная реакция».

Далее, большинство благ, которые колхоз предоставляет своим членам, зависит от колхозного стажа: так, чтобы ваш ребенок бесплатно ходил в детсад, оба родителя должны трудиться в колхозе, либо один из родителей — иметь трехлетний стаж.

Но достаточно один-единственный раз нарушить колхозную или государственную дисциплину, и вас лишат всей годовой премии. Второй раз — двухлетней. В третий раз вы навсегда потеряете право на премии, либо окажетесь за бортом колхоза.

А дальше начинается нечто весьма оригинальное, получившее здесь крылатое имя «кировских фокусов»: материальные рычаги, которые п р я м о г о отношения к п р о и з в о д с т в у не имеют.

Что же коллектив считает нужным поощрять посредством этих рычагов?

— Наш председатель Оскар Петрович Ку-

уль сказал так, — объяснил мне Кальё, — кировский колхозник должен быть всегда аккуратно подстрижен, выбрит, хорошо одет, словом, выглядеть как положено интеллигентному человеку. Поэтому колхоз выделяет на бытовое обслуживание каждого колхозника 80 рублей в год. Деньгами эту сумму получить нельзя — только услугами. Знаете,— заулыбался Кальё,— мы, эстонцы, не скажу — скупы, но, как бы это выразиться,— бережливы. И большой вопрос, станет ли рыбак тратить наличные деньги на модный костюм или пальто. А с «фокусом» — за колхозный счет и в колхозном ателье — обязательно закажет. Ведь жалко, чтобы деньги пропадали.

Колхоз оплачивает ежедневный горячий обед каждому школьнику из колхозной семьи. Колхоз полагает, что он обязан помогать семьям, где больше четырех детей: на каждого ребенка выплачивается 15 рублей в месяц.

А теперь идет нечто, я бы сказал, совсем необыкновенное. Ежели школьник из многодетной семьи учится со средним баллом 4,5 — семья за него получает не 15, а 25 целковых.

Колхоз, который материально стимулирует школьные успехи колхозной детворы! Это значит, что очень глубоко мыслят колхоз и его председатель, стремясь вложить свою лепту, по-своему вложить, в решение столь важного социального дела.

Кстати, каждый взрослый колхозник, который учится без отрыва от производства, получает пятнадцатипроцентную надбавку к зарплате, а в очные вузы и техникумы колхоз посылает молодых людей со своими стипендиями.

Нет, не такой уж «грубый материалист» этот кировский председатель — человек с реальной фантазией, как сказал о нем Кальё Алакхола. Если присмотреться, то окажется, что и многие производственные ячейки были созданы Куулем не только и не столько для того, чтобы дать колхозу лишнюю копейку. Главная цель опять-таки социальна: занять свободные руки, дать людям работу и заработок. Скажем, в колхозе семьсот пенсионеров. Старики пришли к Куулю и предложили создать прудовое хозяйство. Когда еще появятся «товарные» форели и угорь, а у ветеранов есть дело по душе.

Женщина родила ребенка, привязана к дому. Что ж, привозят ей из швейного цеха машину, материал — она шьет халаты для рыбзавода. Да и коптильные цеха построили во многих поселках главным образом для того, чтобы дать работу женам рыбаков.

Вот и деталь «дрова» для тетовских каминов делают в колхозе на тех же социальных началах.

Колхоз заинтересован в красоте, эстетике и благоустройстве рыбачьих поселков, домов и приусадебных участков рыбаков. И коммунальный отдел колхоза предоставляет каждому желающему колхознику тысячерублевую ссуду на благоустройство приусадебного участка. Потратил ссуду — к тебе приезжает авторитетная комиссия. Смотрит, оценивает — красиво ли, добротно ли ты все сделал, хороши ли у тебя цветы, фруктовые деревья. Ставят оценку. «Пятерка» — сбрасывают тебе 35 процентов ссуды. «Четверка» — двадцать пять процентов.

Вот так живет и работает рыбколхоз имени Кирова. В атмосфере спокойствия, деловитости, взаимного уважения. И — улыбки. Потому что здесь склонны к юмору, шутке — не только дома, но и в самый разгар работы.

А стиль управления... Знаете, он очень схож со стилем Виктора Антоновича Гарныка. И комиссара Ефремова из фильма С. Зеликина. Кууль доверяет людям, он никогда не вмешивается в функции подчиненных, уважает самостоятельность и жадно требует от всех: думайте, предлагайте, пробуйте.

Еще на заводе имени Калинина я спросил Виктора Антоновича Гарныка: как он считает — человек для дела или дело для человека? Тот же вопрос я адресовал Кальё Алакхола. Оба ответили совершенно одинаково, и этот ответ почти буквально совпал, как это ни удивительно, со словами украинской крестьянки, матери известного актера Ивана Миколайчука, которые привел в своей статье в «ИК» Юрий Ильенко. Гарнык и Алакхола сказали так:

— Нельзя отделять человека от дела. Но если нет человека, то и дела никакого быть не может.

В своей статье, ставящей кардинальные проблемы эпохи НТР, Михаил Колесников поддержал Григория Бровмана, «развенчавшего» яновский идеал так называемого «человека дела», который якобы и является центральной фигурой современности». «Не «человек дела», — утверждает М. Колесников, — а социалистическая личность — движущая сила научно-технической революции, строящегося коммунистического общества».

Мне кажется, неправомерно противопоставлять советского человека дела социалистической личности. Я полагаю, что наш человек дела, такой, как директор Гарнык или председатель Кууль, и есть социалистическая личность нашего времени, рожденная актуальными потребностями эпохи научно-технической революции и развитого социалистического общества. Именно они, социалистические люди дела, чуждые атавистическим проявлениям субъективизма в руководстве производством, сочетающие в себе глубокое понимание теории и политики коммунизма с высокой квалификацией, отвечающей современному уровню науки и техники, настойчиво ищут пути и средства, чтобы выполнить стратегическую задачу, поставленную перед советским народом Коммунистической партией: соединить научно-техническую революцию с преимуществами социалистического строя.

Абсолютно прав М. Колесников: это и есть «заглавный герой нашей жизни, заглавным героем должен он быть и в искусстве. И задача искусства — выяснить его нравственный и интеллектуальный потенциал».

...Мы сидели втроем, и Ааду Хинт, убежденный сторонник и энтузиаст колхоза, с горячностью рассказывал кинодокументалисту Харри Мартинсону и мне, что он отложит в сторону все свои дела и планы, чтобы взяться за большой фундаментальный труд — по заказу рыбколхоза имени Кирова он будет писать его историю. Не парадную летопись, а социальный, экономический и психологический анализ.

— Послушайте, Ааду,— вдруг сказал Мартинсон, — а почему бы вам не написать сценарий художественного фильма об этом колхозе, о его председателе? Такой увлекательный материал! Когда я приезжаю в колхоз имени Кирова, я словно заглядываю в завтрашний день!

Хинт сразу же загорелся: о, это ему очень по душе!

Так при мне был заключен творческий союз писателя и режиссера.

Это хорошо. Но... пока что это лишь планы.

И тут я не могу удержаться от упрека киностудии «Таллинфильм» — до сих пор здесь не создано ни одного по-настоящему крупного, значительного художественного произведения на современную тему.

От улицы Харью, где находится киностудия, до улицы Теллискиви пятнадцать минут ходьбы, до поселка Виимсе — пятнадцать минут езды на машине. Там, в этих коллективах, бьется полнокровный пульс нашей жизни, идет повседневный творческий поиск, сталкиваются идеи и характеры, творится Время.

И ни разу не черпнули из подобных сокровищниц эстонские кинематографисты, если не считать документального кино, в частности— двух короткометражных лент, которые находятся на творческом счету Харри Мартинсона...

●

Во дворе завода «ТЕТ» имени Калинина, рядом с бюстом человека, чье имя носит завод, — стенд с портретами выдающихся людей коллектива, лауреатов заводской премии. Над портретами слова: «Слава их труду и разуму!»

Отнесем это не только к соратникам Виктора Антоновича Гарныка, но и к товарищам Оскара Петровича Кууля.

Будем надеяться, что славу об их труде и разуме донесет до миллионов людей мощное советское кино.

«Три песни о Ленине» — фильм и книга

Л. Рошаль

Фильм «Три песни о Ленине» вышел на экраны в 1934 году. Но его подготавливала вся предшествующая творческая жизнь Дзиги Вертова.

Вертов включал, начиная с 1918 года, ленинские кадры в киножурналы. К годовщине смерти Ильича он смонтировал знаменитую «Ленинскую киноправду». Сюжеты последующих его картин «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира», «Симфония Донбасса» не были непосредственно связаны с изображением личности Ленина, но ленинская тема входила в эти фильмы естественно и органично, вливаясь в магистральную тему революционного переустройства страны, коммунистической расшифровки мира...

В 1947 году, как бы подводя определенные итоги своего творческого пути, Дзига Вертов записывал: «В какие бы крайности ни бросало меня воображение, на какие бы отчаянные опыты ни устремлялся, я неизбежно возвращался к мыслям о Ленине как вожде и человеке...» Этой записи вторит свидетельство не только верного спутника жизни, но и сотрудника, единомышленника режиссера Елизаветы Игнатьевны Вертовой-Свиловой: «Сейчас, разбирая архив Вертова, я постоянно нахожу его записи, наброски мыслей, эскизы монтажных построений, сценарных проектов большого фильма о вожде пролетариата».

В недавно выпущенной издательством «Искусство» книге «Три песни о Ленине»* документы, раскрывающие процесс накопления материала для картины, накопления идей, процесс отбора разнообразных форм слияния того и другого и, наконец, вызревания единственно возможной формы произведения, эти документы мучительных поисков и счастливейших озарений мне кажутся наиболее интересными.

По многим причинам.

Прикосновение к истинному творческому процессу, осмысление и сопереживание перипетий этого процесса, перепады и повороты художественной мысли при ее столкновении с конкретным материалом действительности — все это необычайно увлекательно. Недаром у современного массового читателя таким успехом пользуются документально оснащенные биографии деятелей искусства.

Но дело, наверное, не только в этом.

Становясь свидетелем и даже как бы соучастником порыва вдохновения выдающегося художника, читатель переживает счастливые мгновения от того, что сам вдруг ощущает в себе — пусть смутно и пусть в гораздо более скромных масштабах — некие творческие токи, собственный творческий потенциал. Документы, рассказывающие о высоком служении искусству, при-

* «Три песни о Ленине». Серия «Шедевры советского кино». Составители Е. И. Вертова-Свилова, В. И. Фуртичев. М., «Искусство», 1972.

общают и читателя к высокому, пробуждают в нем лучшие устремления.

Таковы и документы Вертова о работе над «Тремя песнями о Ленине», точно отобранные в книгу ее составителями Е. И. Вертовой-Свиловой и В. И. Фуртичевым. Точно, так как при всем том, что эти документы рассказывают о действительно страстном служении художника избранному искусству, они не создают вокруг Вертова легендарного ореола. Легенды снимаются вскрытием реальных сложностей и трудностей творческого процесса. В глазах читателя фигура художника вырастает в преодолении этих трудностей. Трудностей и духовных и физических, когда в условиях жесточайше тяжелых съемок залогом успеха нередко становится личное мужество. «...Прекращение производства фильма за отсутствием средств, — пишет Вертов в письме со съемок в Узбекистане руководству «Межрабпомфильма»,— отнюдь нельзя выдавать за окончание экспедиции вследствие выполнения плана. Я лично против такого выхода из положения и против бегства с фронта съемок в паническом страхе перед голодом, болезнями и прочими лишениями. И против того, чтобы этому трусливому бегству придавать видимость окончания экспедиции. Бегство должно быть квалифицировано как бегство».

Осуществление грандиозного замысла требовало и грандиозного напряжения. Упорства, несгибаемой воли, мужества. Если бы этого не было, то вряд ли Вертов по окончании картины имел бы право записать в своем дневнике: «Не обменяю вымученные горбом и парой рук «Три песни» ни на какие блага... Полтораста опытов — мой кинорапорт, «Три песни о Ленине» — мой партбилет...»

Но материалы, собранные в раздел книги «Как создавался фильм», передают не только, так сказать, нравственную атмосферу, в которой шли съемки картины. Нравственная высота творческой позиции художника вызывала необходимость достижения эстетических высот в разрешении ленинской

темы. Документы, вошедшие в книгу, разрушают миф о том, будто бы Вертов творил, подчиняясь лишь своим эмоциям, тому или иному лирическому настрою. Да, картина «Три песни о Ленине» была одним из самых лирических произведений Вертова. Но записи в дневнике и в рабочих тетрадях, наброски и варианты сценарных планов, указания помощникам, письма и отчеты руководству студии, бесконечные раздумья об особенностях съемок, отборе фильмотечного материала, о драматургии, монтаже убеждают в том, что звучащая на протяжении всей картины пронзительная лирическая интонация сочеталась с предельно выверенным художественным расчетом. Тем самым Вертов решал задачу, которую он первой поставил перед собой, задумав большой фильм о Ленине,— «подать этот фильм в форме, понятной миллионам».

Однако значение материалов, раскрывающих процесс работы над фильмом, не исчерпывается отражением постановочной работы над картиной. В общем объеме книги эти материалы занимают большое место, хотя по сравнению с оставленным Вертовым рукописным наследием их, конечно, не мно-

го. Между тем они в лапидарно-концентрированном виде передают суть основных художественных принципов, которым следовал Вертов в своем творчестве. И в этом тоже видна точность отбора документов для книги ее составителями. Они вполне могли включить в нее большую статью, обстоятельно анализирующую на примере «Трех песен о Ленине» творческий метод Вертова, такую статью мог написать тот же В. И. Фуртичев, которого можно отнести к числу внимательнейших исследователей вертовской поэтики. Но составители ограничились лишь небольшим предисловием И. Копалина, который начинал работу в документальном кино у Вертова. Предисловием, показывающим значение фильма и дающим ему преимущественно эмоциональную оценку. И я думаю, составители были правы, предоставив для изложения избранных приемов и методов слово самому Вертову. Причем здесь его художественные принципы раскрываются не в манифестах, не в дискуссионных статьях, когда накал спора иногда бросал автора в полемические крайности, а в документах конкретной работы. Часто это просто черновые планы заданий на завтра для себя и своего коллектива. Но почти всегда эти документы, связанные с конкретными задачами по претворению замысла в фильм, имеют выход в искусствоведческие, теоретические обобщения. В обобщения, имеющие особую убедительность именно потому, что мы знаем, сколь блистательно удалась эта реализация.

Но особенно важно то, что каждое из обобщений имеет выход в сегодняшний день. Непосредственно связано с тем, что происходит в современном документальном кино, десятилетие назад начавшем переосмысление своих методов с отталкивания на новом временном витке от принципов, заложенных искусством Дзиги Вертова.

Я хочу обратить внимание лишь на некоторые из них, вытекающие из размышлений Вертова в процессе работы над картиной.

Он делает запись в дневнике о сложности создания фильма-документа о Ленине при почти полном, с одной стороны, отсутствии кинодокументального материала живого Ленина и при многократном использовании, с другой стороны, того, что сохранилось. И приходит к «единственно правильному решению»: дать «отраженный показ». Мне кажется, что в наши дни, когда создается масса документальных фильмов на ленинскую тему, это замечание Вертова имеет чрезвычайное значение. Ибо задача таких фильмов чаще всего сводится к тому или иному монтажу прекрасно известных широкому зрителю ленинских кинокадров, а не к самостоятельному осмыслению этой темы в «отраженном показе».

Обилие разнообразных записей, планов и набросков, отражающих поиск сценарной формы, разрушает ходячее мнение, будто Вертов был принципиальным противником сценария вообще. Он был противником дословного изложения того, что может быть наиболее выразительно изложено кадрами, их монтажным сцеплением. Опубликованный в начале книги окончательный вариант сценария, сам по себе являющийся прекрасным литературным произведением, с очевидностью подтверждает замечание Е. Вертовой-Свиловой о том, что для Вертова сценарий был «стратегическим планом работы». В сегодняшних дискуссиях о сценарии документального фильма слово Вертова звучит необычайно весомо.

Говоря о своем обращении при работе над фильмом к народному творчеству, фольклору, Вертов еще раз спешит напомнить: «Моей целью была правда. Средством — киноглаз. Если б «съемка врасплох», «скрытая камера», монтаж и т. д. были бы для меня целью, а не средством, я никогда не пришел бы к народному творчеству». В сегодняшние дискуссии о том, что является средством, а что целью документального кино и как это понимал Вертов, в дискуссии, разгорающиеся то у нас, то за рубежом, слово самого Вертова вносит всем нам необходимую ясность.

При этом Вертов не ограничивается общими посылами. Он конкретизирует свое пони-

мание принципов съемки. Вертов постоянно говорит о необходимости снимать события в момент их свершения, ибо никакое событие не повторяется. И он требует особого внимания при съемке людей. Анализируя просчеты звуковой съемки в «Симфонии Донбасса», Вертов констатировал: «ударники не отличаются друг от друга (надо преодолеть схематичность, ведущую к обезличке)». И тут же намечает совершенно точный путь к преодолению: «...нужно выбирать ситуации, принципиально характеризующие человека». Снимая и записывая людей в тот момент, когда они перестают реагировать на аппарат, надо стремиться к тому, чтобы «прочесть на лицах обнаженные киноглазом мысли».

В современных поисках наиболее выразительного показа человека на экране, в спорах о принципах использования разнообразных средств, включая «скрытую камеру» и «синхронную съемку», это слово Вертова послужит верным ориентиром.

Большая картина о Ленине была сделана Вертовым без диктора. Он не хотел, чтобы зритель стал слушателем, следил бы за фразами, а не за определенным образом соединенными кадрами. «Это, может быть, неизбежно,— пояснял он,— при отсутствии на пленке материала самой жизни, при обрывках материала, которые как-то необходимо связать. Но это бессмысленно, если жизнь говорит с экрана без помощника, без указчика, без наставника, который напористо объясняет, как надо и что надо зрителю видеть, слышать и понимать...»

В сегодняшние размышления о соотношении внутрикадрового изображения и закадрового текста, их роли в драматургическом построении документального фильма слово Вертова, опирающееся на огромный опыт, вносит свой неоценимый вклад.

...Так шел Вертов, постоянно экспериментируя, открывая новое, отбрасывая случайное, осмысляя сделанное, к главной картине своей жизни. И когда в следующем разделе книги мы читаем восторженные отзывы о картине нашей и зарубежной прессы, выдающихся общественных деятелей и деятелей культуры, то мы понимаем, что эти отзывы не просто заслужены, но и выстраданы художником в процессе неимоверно трудной и вместе с тем вдохновенной работы.

В серии «Шедевры советского кино» издательство «Искусство», как известно, выпустило уже несколько книг, посвященных выдающимся произведениям нашего кинематографа. И все-таки эту книгу можно считать в известной мере началом. Впервые предпринята попытка издания, рассказывающего не об игровом, а о документальном фильме. Сложность состояла, например, в том, что невозможно было соединить текст сценария с кадрами из фильма, как обычно делается в подобных книгах. Это невозможно было сделать, во-первых, потому, что сценарий, как я уже отмечал, не совпадает дословно с фильмом. Но это было бы и принципиально неверно, ибо сам Вертов решительно отрицал чисто иллюстративные взаимоотношения между словом и экраном. Я думаю, что составители книги, ее редактор В. А. Рязанова поступили совершенно верно, отделив текст сценария от фильма, последовательно представленного в кинокадрах.

Эти кинокадры хорошо отобраны из огромного материала картины — они передают не только содержание фильма, но и его поэтическую атмосферу. Кроме того, здесь, кажется впервые для подобных изданий, использована своеобразная выкадровка, укрупнение отдельных изображений. Это способствует расстановке смысловых акцентов и одновременно передает ритмическое движение картины.

Единственно, чего мне бы не хотелось, это чтобы прекрасно отобранные и типографски великолепно отпечатанные картинки заменили читателю саму картину. Книга не может и не должна заменить фильм, который так нужен сегодня на экране.

Не только демонстрация фильмов...

В. Бутько

КИНО — ЗРИТЕЛЬ — ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Каждый, кто сегодня задумывается о будущем киноискусства, не может пройти мимо одной из его актуальных проблем — «кино и зритель» в ее самом очевидном выражении: посещаемость кинотеатров. Эту проблему нельзя рассматривать вне органической связи идейно-политических, эстетических и экономических задач, стоящих перед советской кинематографией.

Рост благосостояния советских людей, улучшение жилищных условий и, в частности, у большого числа москвичей, увеличение числа бытовых услуг, развитие массового спорта, туризма, увеличение зон отдыха — все это существенно перестроило структуру свободного времени и создало некоторые новые обстоятельства функционирования киносети, с которыми она не может не сообразовываться, не может не считаться. И, наконец, телевидение, прочно вошедшее в быт почти каждой семьи и являющееся источником политической, научной и культурной информации, а в отношении к кино — нередко творческим «соперником», ибо телевизионные фильмы все чаще становятся явлением подлинного искусства, а «прокатные» функции ТВ делают его своеобразным экраном повторного фильма. Советский кинематограф находится как бы в постоянном взаимообогащающем творческом соревновании с телевидением, от которого, разумеется, выигрывает все тот же зритель.

Очевидно, что какая-то часть вчерашних кинозрителей «переквалифицировалась» в телезрителей, правда, сохранивших интерес к кино, выражающийся в значительном количестве заявок, обращенных в редакции кинопрограмм ТВ. И сегодня мы наблюдаем, что в программах Центрального телевидения собственно фильмы и телефильмы приобретают все (около 20 художественных картин еженедельно) больший удельный вес, и притом в наиболее активные часы суток.

Иной зритель сегодня предпочтет подождать новый фильм пока его выпустят на телеэкран, тем более что в эту вынужденную паузу он посмотрит другие картины, им же ранее отложенные. И следовательно с развитием телевидения какую-то часть зрителей кинотеатры будут недосчитывать. Это процесс закономерный.

Особенно остро проблема посещаемости кинотеатров встала на Западе. В условиях частнокапиталистической конкуренции широкое распространение ТВ привело к ее резкому падению. Приведенные ниже цифры ярко иллюстрируют этот факт.

Так, только за истекшее десятилетие английские кинотеатры потеряли 120 миллионов зрителей.

Если в начале 50-х годов в США кино посещали в среднем 75 млн. человек в неделю, то к началу 60-х годов это число сократилось до 40 миллионов (Е. Теплиц. Кино и телевидение в США. М., 1966).

«За период с 1960 по 1971 год количество стационарных и передвижных кинотеатров в Западной Германии и Западном Берлине сократилось с 7000 до 3314...» («Советская культура», 1 января 1973 года).

«За период с 1960 по 1971 год французское кино потеряло 50% своих зрителей, катастрофически сокращается общее число кинотеатров. Только в 1970 году закрылось 150 кинозалов. За прошедшие 10 лет с афиш исчезли названия около 1500 кинотеатров» («Советский экран», 1973, № 2).

Оказавшись в столь трудной ситуации, западные прокатчики лихорадочно ищут способы привлечения зрителей в кинотеатры.

При этом усилия, направленные на то, чтобы привлечь зрителя, имеют, как правило, откровенно односторонний характер. Они выражаются в различных попытках преобразовать сами кинотеатры. Иногда даже прокатчики пытаются привлечь на службу кинематографу... его противника — телевидение, создавая в кинотеатрах специальные залы с огромными телеэкранами, где посетители могли бы коллективно просматривать наиболее популярные телепрограммы.

Поставленная таким образом проблема решается просто. Так, английская компания «Рэнк органай-

зейшн» время от времени проводит в больших городах, где растет индустрия развлечений, так называемые операции «сдвоенных залов». Они сводятся к тому, что к реконструированным в модном стиле кинотеатрам пристраиваются еще и «центры отдыха». Но если и такой «сдвоенный» кинотеатр продолжает «недодавать», «Рэнк органайзейшн» продает помещение на слом или превращает его в дансинг, ресторан, кегльбан. Короче говоря, компанию интересует лишь прибыль.

Таким образом в Англии переоборудованы под рестораны, мюзикхоллы и другие развлекательные заведения более полутора тысяч кинотеатров.

Было бы неразумным утверждать, что рентабельность кинотеатра и фильма—фактор несущественный для социалистической кинематографии. Однако в наших условиях борьба за план, за прибыль — лишь составная часть целого комплекса вопросов, решение которых предопределяется ленинскими принципами массовости, народности, партийности искусства, формирующего мировоззрение советского человека.

В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» была подчеркнута необходимость «усиления роли кино в коммунистическом строительстве, в духовной жизни общества».

Только так, стремясь к неуклонному повышению роли кино в духовной жизни советских людей, в борьбе за коммунизм, должны мы подходить и к вопросам, связанным с улучшением работы кинотеатров, к тем новым функциям, которые на них сегодня возлагаются, когда так важно попытаться найти средства активизации работы со зрительскими массами с целью изучения их эстетических запросов и привлечения их в кинотеатры. В этом надо видеть часть нашей общей идеологической работы.

ЗРИТЕЛЬ И КИНОТЕАТР

Новаторская роль киноискусства в обществе, а позже и подключившегося к нему телевидения заключена в активной их взаимосвязи с жизнью широких слоев населения.

И чем содержательнее, многообразнее и разностороннее идейные и художественные запросы человека, тем активнее искусство стремится на них ответить. Высоким эстетическим уровнем советского зрителя, собственно, и обусловливается тематическое разнообразие и многожанровость современного советского кинематографа.

Трудно согласиться с существующей практикой использования в статистических данных обезличенного «среднего зрителя» и такого термина, как «большинство кинопублики», к которому еще продолжают прибегать и прокатчики и некоторые творческие работники, когда им приходится защищать от общественной критики слабую художественно, но «кассовую» картину.

В интересной и полезной книге доктора искусствоведения Н. А. Лебедева «Кино и зритель» предлагается довольно простая, но достаточно четкая и вместе с тем гибкая система взглядов на кинозрителя и на всю рассматриваемую проблему.

Можно соглашаться или не соглашаться с Н. А. Лебедевым в определении тех или иных групп зрителей, но как раз в целях придания всей нашей работе со зрителями большей гибкости следует, на мой взгляд, принять во внимание соображения автора книги о том, что в жизни действительно существуют и «зрители, воспитанные на классическом искусстве», и «зрители с более широким диапазоном эстетических интересов», и «всеядные» зрители, «поклонники развлекательного кинематографа», и малочисленная группа «киноснобов». В классификации Н. А. Лебедева учтена, разумеется, и огромная детская и юношеская аудитория.

Будучи условной, эта систематизация, тем не менее, поможет не только констатировать положение точнее, но и перераспределить удельный вес этих групп в киноаудитории так, чтобы в ней все больше появлялось бы более развитого, подготовленного зрителя, как называет его киновед, зрителя с «эстетическим потенциалом».

Важен и вывод, который делает из своих наблюдений автор книги. «Не правильней ли будет предположить,— пишет Н. А. Лебедев,— что разные фильмы собирают разный по своему основному массиву контингент зрителей. Даже в одном и том же кинотеатре в зависимости от характера картины меняется и состав большинства посетителей».

И еще один важный вывод — «большинство, решающее судьбы отдельных фильмов, не постоянно, а динамично, изменчиво, зыбко. Нужно говорить не об одном, а о нескольких «большинствах», каждое со своим зрительским ядром, ведущей зрительской группой».

«Таким образом, о фильмах, собравших одно и то же значительное число зрителей, скажем, 30 миллионов человек, нельзя сказать, что они имели равный успех. Равными были только кассовые сборы.

В каждом конкретном случае законен вопрос: у какого именно «большинства» имел фильм успех?

Следовательно, еще раз напрашивается мысль о необходимости дифференцированного подхода к зрителю, дифференцированных формах продвижения и показа кинофильмов».

В то же время, выверяя искусство и интересы кинозрителей по камертону лучших произведений, нельзя не учитывать то, что повседневный репертуар, с которым приходится работать кинотеатрам, не всегда привлекает то количество посетителей, на какое рассчитывают создатели фильма и прокат. Оставляя в стороне явно неудачные кинопроизведения, попробуем разобраться, почему сборы в кинотеатрах порой не достигают предусмотренного планового уровня и на некоторых хороших картинах.

Живой опыт, достижения, трудности и недостатки в работе московских кинофикаторов могут, мне ка-

жется, представить общий интерес. 116 кинотеатров Москвы обладают огромной киноаудиторией, количество кинопосещений в 1972 году составило в столице 110 миллионов.

Город непрерывно растет и строится, в новых микрорайонах вводятся в действие крупные, технически хорошо оснащенные кинотеатры. За последние пятнадцать лет количество посадочных мест в кинотеатрах столицы увеличилось в т р о е. В девятом пятилетнем плане предусмотрено строительство в Москве еще 20 новых кинотеатров (из них 6 — киноконцертные залы) и одновременно реконструкция некоторых старых.

В течение последних пятнадцати лет показатели посещаемости росли главным образом за счет увеличения посадочных мест, зрители «осваивали» новые кинотеатры. Сейчас Москва обладает довольно разветвленной системой кинофикации. Казалось бы, все это должно настраивать нас на оптимистический лад. Однако данные говорят не о стабилизации, а даже о некоторой тенденции к снижению посещаемости. Так, в 1956 году число зрителей на место составило 1955, а в 1970 году — 1299.

Об этом стоит поразмышлять. Разумеется, сравнивая приведенные цифры, нельзя не учитывать, что многое зависит от репертуара кинотеатров. Выросли — это следует подчеркнуть—духовные запросы советского человека. Зрители ждут от кинематографа не скороспелого, поверхностного «отклика» на те или иные явления и события, а серьезного, глубокого, талантливого художественного исследования жизни. Серый, скучный фильм не может рассчитывать на горячий прием и длительную экранную жизнь. Он в полном смысле слова «однодневка», ибо на второй день аудитории уже не собирает. В Постановлении ЦК КПСС, посвященном развитию советской кинематографии, отмечено, что на экран нередко выходят фильмы, не отвечающие идейно-эстетическим критериям советского искусства и возросшим запросам зрителя. Партийный документ как раз и направлен прежде всего против посредственности, серости, против появления невыразительных, художественно слабых картин.

И вполне закономерно, что наряду с большой работой, которая сегодня проводится в сфере кинопроизводства с целью улучшения идейно-художественного уровня выпускаемых фильмов, возникает и потребность в новых формах работы с репертуаром среди зрителей.

Говоря об этом, мы должны вернуться к вопросу о взаимоотношениях кино и телевидения, которые носят далеко не поверхностный и не временный характер и вызывают если не тревогу, то понятную озабоченность кинопрокатчиков. Недаром в проводимой «Литературной газетой» общественной анкете «Кино и общество» п е р в ы й вопрос так и сформулирован: «Какое место занимает, по Вашему мнению, кино в жизни современного общества? Сохранит ли оно в связи с возрастающей конкуренцией телевидения свою роль в будущем?»

Характерно, что почти все принявшие участие в этой анкете кинематографисты — режиссеры, актеры, драматурги — единодушно оценивают перспективы сосуществования кино и телевидения.

Вот что ответил, например, на вопрос газеты режиссер Ю. Ильенко: «Сохранит ли в будущем кино свою роль в связи с конкуренцией телевидения? Думаю, что именно в связи с развитием телевидения роли эти станут еще более отчетливо видны... Есть к о н к у р е н ц и я с п о с о б о в п о к а з а к и н о (разрядка моя.— *В. Б.*): домашнего и общественного, между прокатом и телевизором. Зачем пугаться грядущей пустоты кинозалов: если за всю свою историю человек не стал «одиночкой», стало быть, ему это ни к чему, будем надеяться, и не станет он «одиноким созерцателем телевизионных программ».

Итак, действительно, телевидение формирует своего зрителя. И сегодня, пожалуй, уместно, рассматривая структуру зрительской аудитории, делать обязательную поправку «на собственно телезрителя», который «заключен» во всех группах кинозрителей.

Но, разумеется, нельзя забывать — в этом, как мы убеждаемся, сходятся многие,— что фильм лучше «смотрят» в полном зале, сообща сопереживающем кинособытие, охваченном общими чувствами. Эпопея «Освобождение» много проигрывает при показе по телевидению не только потому, что телеэкран мал и «немасштабен», но и потому, что «домашний режим» и малолюдье телеаудитории гасят эмоциональный накал, рожденный этим фильмом и необходимый ему.

Тут есть своя диалектика и свои противоречия. По-видимому, социальной психологии еще предстоит разрабатывать проблему дальнейшего развития «зрелищности» и «публичности», но можно с уверенностью сказать, что молодым людям, то есть основной части зрителей всегда будет интереснее просматривать фильмы в большой, «коллективной» аудитории, нежели в замкнутом домашнем кругу.

Все это нужно иметь в виду уже теперь при каждодневной работе, воспитывая зрителя сегодняшнего и готовясь к работе со зрителем будущих лет. Люди должны привыкать к новым формам кинообслуживания.

В сегодняшней практике кинотеатров Москвы, которые наряду с клубами и другими культурно-просветительными учреждениями столицы всегда были своеобразными центрами идеологической и пропагандистско-массовой работы, активно ведется «внесеансовая» и «предсеансовая» работа, включающая в себя различные виды общественно-политической и культурно-просветительной деятельности. Применяя эти рожденные практикой термины — «внесеансовая» и «предсеансовая работа», — мы имеем в виду расширившиеся в последнее время функции кинотеатров. В социологических исследованиях общественной лаборатории по изучению зрительской аудитории московских кинотеатров Управления кинофикации исполкома Моссовета и ВГИКа (руководитель — кандидат философских наук С. А. Иосифян)

современный столичный кинотеатр справедливо определен как «многофункциональная система».

В этом определении стоит разобраться внимательно.

КИНОТЕАТР — «МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА

Нужно сказать, что большинство работников кинофикации хорошо понимает значение и особенности новых условий работы, ищет формы и методы общения со зрителем, стремится придать кинотеатру «свое лицо», выработать свой стиль кинообслуживания.

В сложившихся условиях кинематографисты должны *бороться* за зрителя, не полагаясь на то, что все пойдет раз навсегда заведенным порядком: фильмы будут сменять друг друга на экране, зритель будет покупать билеты и смотреть все новинки по очереди. Очевидно, должны быть созданы такие условия посещения кинотеатра, при которых просмотр фильма окажется *предпочтительнее* многих других форм досуга.

В этой связи интересен опыт «внесеансовой работы», накопленный кинотеатрами «Россия», «Ударник», «Родина», «Космос», «Ленинград», «Уран», «Балтика» и другими. Об этом стоит рассказать подробнее.

Анализируя формы «внесеансовой работы», думается, всегда следует учитывать и особенности самого кинотеатра. Например, кинотеатр «Россия» расположен в центре города, обладает прекрасно оборудованными залами на три тысячи мест. В нем удобно проводить праздничные и тематические кинофестивали, показ фильмов в дни международных киносмотров. Все это привлекает зрителя, создает кинотеатру известность, и потому кинематографисты стремятся именно здесь «апробировать» свой фильм. Получить премьеру в «России» — гарантия заполненного зрительного зала. В свою очередь это помогает кинотеатру вести большую общественно-политическую и массовую работу. Здесь действует киноуниверситет, возглавляемый народным артистом СССР Р. Карменом, в котором выступают ученые и специалисты общества «Знание», «Дома атеизма», сотрудники Института истории искусств, работники прокуратуры СССР и т. д. В зале хроники регулярно проходят вечера документального кино с участием создателей фильмов. Клуб «Друзей кино» работает в «России» уже семь лет. Здесь ведутся дискуссии по просмотренным фильмам, кинематографисты встречаются со зрителями. Это почетно для кинотеатра но в то же время обязывает его не снижать «уровня». Экран «России» всегда должен означать только высокое качество фильма. Тогда можно будет рассчитывать на доверие и интерес зрителей к различным мероприятиям, которые проводит кинотеатр.

Иные условия и возможности у кинотеатра «Родина», расположенного в Первомайском, рабочем районе столицы. Кинотеатр, создав кинолекторий, поставил своей задачей помочь изучающим марксистско-ленинскую теорию, используя для этого произведения киноискусства. Кинолекторий работает уже 11 лет. Занятия проводятся два раза в месяц. Абонементы распространяются через партийные комитеты предприятий района сразу на весь учебный год. Популярность этого кинолектория позволила организовать его филиалы на Московском трикотажном комбинате, в научно-исследовательском институте «Гипрокаучук», на фабрике «Красная Заря» и на некоторых других предприятиях. За минувшие годы в кинолектории занималось триста тысяч человек. Как видите, верно понятые специфические условия, в которых работает кинотеатр, позволили и ему найти «своего» зрителя, заслужить свою добрую репутацию.

На этом примере мы наблюдаем преимущества *стабильной массовой киноаудитории* района, которая — естественно при большой помощи Первомайского райкома партии и районной первичной организации общества «Знание» — позволила кинотеатру «функционировать» целенаправленно довольно продолжительное время.

По-своему не менее показательна в этом отношении деятельность «Ударника». Здесь можно выделить три главные формы работы. Первая — повседневная, наиболее доступная и простая по организации — *тематические показы и вечера*, связанные с тем или иным общественным мероприятием. Скажем, с проведением больших праздников, с месячниками пропаганды правил уличного движения, с профилактической воспитательной работой среди детей и т. д.

Другая форма «внесеансовой работы» связана с *пропагандой киноискусства* — организация просмотров советских фильмов и их обсуждение, встречи с творческими работниками студий. Практически все наиболее значительные фильмы последних лет были обсуждены в залах этого кинотеатра.

И, наконец, наиболее сложная, трудоемкая «функция» кинотеатра, требующая высокой квалификации работников,— *постоянно действующие кинолектории*. Периодичность каждого из циклов — раз в месяц на удлиненных сеансах. Вот кинолектории последнего года: «Навстречу 50-летию образования СССР», «Религия и современный мир», «Родителям о воспитании».

Стоит, видимо, специально остановиться и на деятельности «жанровых кинотеатров». Такой кинотеатр — тоже своеобразный шаг навстречу дифференциации зрительской аудитории, о которой говорилось выше.

Оправдывают ли себя сегодня «жанровые кинотеатры»? Если рассуждать теоретически, то да. Но вот беда — кинотеатр спортивного фильма «Форум» не обеспечен спортивными фильмами, кинотеатр комедийного фильма «Алмаз» редко показывает комедии, а музыкальные фильмы в отведенном для них кинотеатре «Москва» — не частые гости. Так что «жанровыми» эти кинотеатры являются, по существу, раз-два в месяц. А в остальное время они работают, как

обычные кинотеатры. Исключение составляет, пожалуй, «Фитиль», тесно связанный со своим покровителем и союзником — киножурналом «Фитиль». Репертуар его действительно постоянно посвящен пропаганде комедийного и сатирического киноискусства.

К сожалению, практика работы этих кинотеатров не учитывается теми, кто должен интересоваться ею в первую очередь. Нет «обратной связи» кинопроката и кинопроизводства. Коль скоро названные жанры пользуются таким успехом, почему так инертно реагирует на просьбы зрителей кинопроизводство? Все эти вопросы важны, но пока ответа на них нет, и работникам кинопроката нужно, видимо, искать свой ответ, учиться обходиться тем, что есть. Скажем, есть смысл в том, чтобы удачные программы «жанровых» кинотеатров показывать в других кинотеатрах.

ОПЫТ НАДО ИЗУЧАТЬ

Нам представляется каждая из названных «функций» по-своему важной и эффективной, но далеко не исчерпывающей все виды и формы работы со зрителем, дифференцированного подхода к нему. И здесь помощником кинотеатра становится Управление кинофикации исполкома Моссовета и его методический кабинет. Он проводит семинары руководителей кинотеатров с целью обмена опытом «внесеансовой работы», оказывает кинотеатрам непосредственную помощь в проведении мероприятий, в разработке перспективных планов их деятельности.

С точки зрения количества таких мероприятий, «отчетных единиц», все обстоит более или менее благополучно. Но насколько эффективны эти мероприятия, насколько привлекательны и интересны они для зрителя? Важно ведь не просто провести мероприятие, но непременно проанализировать его пропагандистскую эффективность.

Можно сослаться на ряд ярких тематических вечеров, проведенных во многих кинотеатрах Москвы. Например, в том же кинотеатре «Ударник» состоялся молодежный вечер — «День рождения ВЛКСМ». Фойе и залы кинотеатра превратились в молодежный клуб — фотовыставка, посвященная комсомолу, продажа книг издательства «Молодая гвардия», популярных пластинок фирмы «Мелодия», выступление на эстраде фойе художественной самодеятельности коллективов близлежащих заводов и фабрик — им. С. Орджоникидзе, «Красный пролетарий», «Красный Октябрь». И, наконец, торжественный акт — вручение комсомольских билетов. Но и на таком вечере ведущая роль оставалась за кино — были показаны художественная картина и шесть документальных лент, посвященных славным страницам истории советского комсомола.

Еще один пример — вечер в кинотеатре «Уран», прошедший под девизом «Коммунисты вперед». Характерной особенностью вечера была насыщенность программы продуманно и очень квалифицированно подобранными фрагментами из фильмов «Живой Ленин», «Коммунист», «Твой современник», «У озера», из трилогии о Максиме и других. Именно яркий, образный язык кино помог сделать вечер увлекательным и полезным для молодежной аудитории.

Рассматривая практику работы московских кинотеатров, важно отметить, что многие из них ищут с в о е направление и с т и л ь общения со зрителем. Это относится, например, к кинотеатру «Космос», где особенно интересными бывают тематические показы новых фильмов, посвященных завоеванию космического пространства.

А в кинотеатре «Форум» третий вторник каждого месяца собираются поклонники спортивного фильма. В этот день зрители могут узнать о новых рекордах, встретиться с известными спортсменами, посмотреть новые фильмы, киножурналы, киноочерки о спорте. Еще пример. Несколько лет в «Орбите» действует д в а кинотеатра: документального фильма и кинокомедии. Комедийный кинотеатр проводит интересные встречи с членами редколлегии сатирического киножурнала «Фитиль», журнала «Крокодил», с известными комедийными актерами. Кинотеатр документального фильма действует ежемесячно в часы удлиненной программы на последнем сеансе, поддерживая дружеские контакты с Центральной студией документальных фильмов. Эти сеансы, как правило, аншлаговые. А ведь зрительская аудитория «Орбиты» довольно постоянна, в основном ее составляют жители близлежащего микрорайона, и на удлиненных сеансах большую часть зала занимает молодежь. Для жителей этих кварталов интересные вечера в «Орбите» особенно важны. Так кинотеатр становится очагом культурной жизни микрорайона.

В связи с 50-летием образования СССР многие кинотеатры Москвы проводили специальные мероприятия, расширяющие привычные рамки повседневной работы со зрителем. Так в кинотеатре «Ереван», имеющем тесный контакт с Министерством культуры Армянской ССР, устраивались премьеры всех фильмов Армении, выпускаемых на союзный экран, отмечались крупные события в культурной жизни республики.

Можно привести немало других примеров массовой работы со зрителем. Это то, что уже «опробовано», утвердилось, завоевало признание у зрителей. Размышляя над опытом успешной «внесеансовой работы», прежде всего видишь, что удачи достигаются там, где есть настоящая инициатива, поиск, где ищут и находят новые, живые формы, всячески избегая шаблона, формализма. Но часто работникам кинотеатров не хватает опыта и знаний в разработке отдельных видов, циклов мероприятий. А методические разработки порой тоже основаны не на научном исследовании, а только на эмпирической базе практиков. Не потому ли иногда бывает и так: все абонементы распространены, а в зале пусто. О какой действенности пропаганды можно в этом случае говорить?

Вот один из примеров: программа кинолектория

кинотеатра «Чайка» — «Наш современник». Такой цикл предполагал серьезный и вместе с тем увлекательный разговор о герое наших дней, о коммунистах и комсомольцах, героях труда, новаторах и изобретателях, ученых и художниках, чей труд и творчество выражают идеи современности. Но программа кинолектория оказалась плохо продуманной. В нее включены темы: «Человек красив своими делами» — с лекциями и показом фильмов о Петрове-Водкине, о Владимире и Суздале; «Путешествие в красоту» — с демонстрацией моделей одежды. Далее, согласно программе, следовали вечера, посвященные Николаю Островскому, Тихону Хренникову, Святославу Рихтеру и т. д. Какова цель этого лектория? Что объединяет Суздаль с демонстрацией моделей одежды и отчего все это дается под девизом «Наш современник»?

В работе методического кабинета Московского управления кинофикации порою чувствуются следы поспешности, текучки, а, главное, недостаток профессиональной квалификации. Особенно это заметно в некоторых «методичках».

Сейчас функции киносети определены более целесообразно и точно. Существуют б а з о в ы е кинотеатры, группирующие вокруг себя других. Например, кинотеатр «Уран» — базовый по организации работы всех других кинотеатров с молодежью. Движение навстречу зрителю предполагает одновременное его и з у ч е н и е. Однако и методический кабинет Управления кинофикации и большинство кинотеатров пока что изучают зрителя недостаточно, больше — по цифровым показателям. И в киноведении и социологии рекомендации по работе с каждой группой зрителей, применительно к микрорайону, району еще не разработаны. Мероприятия поэтому пока чаще планируются «вообще», в расчете на «среднеарифметического» зрителя, значит остается только рассчитывать на «чутье» и многолетний опыт лучших директоров кинотеатров.

Одной из насущных задач методического кабинета следует считать разработку способов освоения богатств действующего фильмофонда. Думается, что и Московская городская контора кинопроката должна участвовать в этом деле, предлагая свои рекомендации по тематическим кинолекционным циклам, по новым формам и методам кинорекламы...

Популярны у зрителей лекции по киноискусству. Любители экрана живо интересуются современными проблемами искусства кино, историей советского и прогрессивного зарубежного кинематографа, творчеством режиссеров, актеров, операторов. Список московских лекторов по вопросам кино насчитывает 81 человека. Но, к сожалению, наиболее квалифицированные киноведы и критики читают лекции редко, зато менее квалифицированные — от 19 до 34 раз в месяц.

И, наконец, несколько соображений о «большой кинопрограмме». Удлиненные сеансы, введенные уже несколько лет назад, стали неотъемлемой частью работы многих кинотеатров. Но хотя цель и назначение такого рода кинопрограмм ясны, они не всегда достигают нужного результата. Думается, это происходит потому, что включаемые в них короткометражки, хроникально-документальные, научно-популярные ленты порою лишены и целевого и тематического единства.

А ведь каждый сеанс «большой кинопрограммы» это не просто демонстрация в течение двух с половиной часов фильмов разных видов и жанров. Если на первых порах, лет десять назад, когда «большая кинопрограмма» делала свои первые шаги, одной из причин ее внедрения было желание шире познакомить зрителей с документальным и научно-популярным кино, то теперь частично функцию проката неигровых фильмов осуществляет телевидение. Тем не менее и сегодня активная работа с документальными, научно-популярными фильмами является важной идеологической, и (нельзя об этом забывать) экономической задачей проката. Именно поэтому просмотр «большой кинопрограммы» в кинотеатре должен быть сегодня для зрителя столь же неординарным, столь же торжественным событием, как посещение театра или концерта. А для этого необходимо изучить, классифицировать пока мало используемый фонд документальных, научно-популярных и игровых короткометражных фильмов.

ПОИСКИ НАДО ПРОДОЛЖАТЬ

Сегодня существует достаточно широкий д и а п а з о н средств и способов а к т и в н о й работы с киноврителем. Но еще немало недоработок, упущенных и неиспользуемых возможностей в нашей б о р ь б е за кинозрителя.

Известный советский театральный режиссер и художник Н. П. Акимов, задумываясь о кинематографе ближайшего будущего, предполагал, что успешное соревнование с телевидением, с другими зрелищами он сможет выдержать при условии, если посещение кинотеатра будет чем-то вроде вечера, проведенного в театре: программа удлинена, антракт между двумя отделениями, раздевалка. В кинотеатре микрорайона такой киновечер будет сопровождаться встречами со знакомыми, друзьями. Эти прогнозы уже подтверждаются (вспомним о существующих и строящихся киноконцертных залах). Опираясь на данные социологических исследований и опросов, лаборатория «Кино и зритель» пришла к выводу, что зрители охотно идут на «нетрадиционные» мероприятия в кинотеатр, видя в нем место совместного, коллективного отдыха, возможность семейного «выхода», культурного и интересного проведения досуга.

В ряде кинотеатров есть зрительский актив, обычно сосредоточенный в киноклубах («России», «Уране», «Ударнике» и других). Чаще всего там и собираются люди инициативные, любящие киноискусство. Клуб же обычно помогает дирекции кинотеатра организовать молодежную аудиторию, подсказать характер и направление мероприятий, новые формы «предсеансовой работы».

Киносеть могла бы проявить себя и в организации новых форм связи с широко распространившимся ки-

нолюбительством. Кинолюбители — не всегда кинозрители, а могло бы быть иначе: кинолюбители могли бы формировать местную районную аудиторию, заражая ее интересом к киноискусству.

Такая атмосфера существует в кинотеатрах, руководители которых сами инициативны, увлечены киноискусством и по-государственному заинтересованы своим делом. Приведу один пример. Представьте себе, что вы заглянули в кинотеатр, но еще не решили, пойти или не пойти в кино. В кассовом зале вас встречают два больших телеэкрана: на одном — яркая цветовая реклама, которая сообщает сведения об авторах демонстрируемых в кинотеатре фильмов, об актерах, снимавшихся в них и т. д.; на другом — наиболее увлекательные сцены и эпизоды (специально смонтированные) из фильмов, дающие представление об их содержании.

Теперь, если вас заинтересовал тот или иной фильм, вы входите в фойе кинотеатра. Здесь вас тоже встречают большие телеэкраны, которые сообщают самую разнообразную информацию по кино, о текущем и предстоящем репертуаре кинотеатра.

Вы можете оставить записку с интересующим вас вопросом по киноискусству и через несколько дней, придя в кинотеатр, получить на него ответ.

Не правда ли эффективная форма использования «конкурента кино» — телевидения?

Нельзя не сказать здесь и о рекламе, представляющей фильмы потенциальным зрителям. Это, конечно, предмет для особого разговора, и он уже поднимался на страницах журнала в статье В. Полтавцева*, но вопрос о рекламном оформлении — «визитной карточке» кинотеатра — еще далеко не решен. Умело, художественно, со вкусом выполненная реклама значит немало. Столь же велико значение внутреннего оформления, умения украсить фойе, устроить интересные выставки. Но сколько кинотеатров, где этому еще не научились, где реклама носит формальный характер, а оформлению не уделяется особого внимания, где не умеют рекламировать — а сегодня это особенно нужно — предсеансовые и внесеансовые мероприятия или делают это без выдумки и старания. А между тем «казенный» вид абонемента в кинолекторий, плохо отпечатанные обложки пригласительных билетов на тематические вечера, небрежно сформулированные оповещения о занятиях киноуниверситета едва ли могут способствовать привлечению в них зрителей.

Премьеры фильмов — момент очень ответственный. Они должны быть всегда событием. У нас же пока это нечасто наблюдается. Вернее, торжественность эта часто оборачивается помпезностью, ненужной парадностью. Да и о том, что премьера — тоже вид массового зрелища, и в таких первоклассных кинотеатрах, как, скажем, «Россия» и «Октябрь», его должен ставить настоящий режиссер, у нас такое понимают не всегда.

Интересен в этом отношении опыт ряда польских кинотеатров. Там премьерам придается особое значение. Возможно, нелишне изучить, как это там делается. Билеты на премьеры стоят немного дороже. Платят не только за право первого просмотра, но и за право присутствовать на празднике, где зрители могут встретиться с исполнителями главных ролей, послушать выступление режиссера, ощутить торжественную церемонию первого показа фильма зрителям.

●

Возможен вопрос: не собираемся ли мы превратить кинотеатры в клубы? Нет, деятельность кинотеатра ни в коей мере не должна совпадать со спецификой клубной работы. Все, что происходит в кинотеатре, осуществляется при помощи кинематографа и во имя его. Всякая массово-пропагандистская работа в кинотеатре — это идеологическая работа при помощи кинематографа. Да и значительная часть мероприятий, проводимых в кинотеатрах, тоже должна служить популяризации и пропаганде достижений и возможностей кинематографа, который Владимир Ильич Ленин называл важнейшим из всех искусств. Поэтому мы и настаиваем на таком характере деятельности кинотеатров, в которой бы находило реальное воплощение единство идейно-политических и экономических задач советского кинематографа в свете поставленной партией задачи — усиления роли кино в коммунистическом строительстве и духовной жизни общества.

---

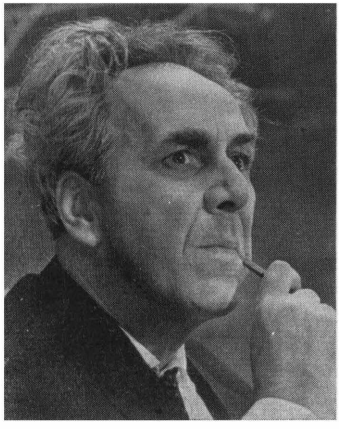
* В. Полтавцев. Прокатная жизнь фильма.— «ИК», 1972, № 10.

Московскому академическому театру имени Моссовета — 50

Один из своеобразнейших театральных коллективов страны празднует свой полувековой юбилей. Миллионам советских кинозрителей знакомы имена замечательных актеров, внесших заметный вклад и в развитие советской кинематографии.

«Искусство кино» сердечно поздравляет коллектив моссоветовцев со знаменательной датой.

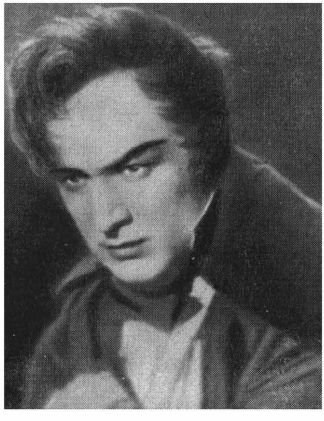
Ю. ЗАВАДСКИЙ —
Гор. «Аэлита», 1924



Р. ПЛЯТТ —
Данкевич. «Иду на грозу», 1965

В. ВАНИН —
Кочет. «Секретарь райкома», 1942

В. МАРЕЦКАЯ —
Александра Соколова. «Член правительства», 1939



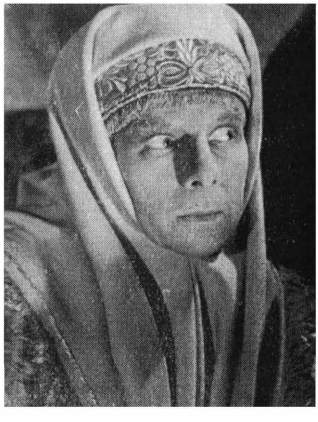
Н. МОРДВИНОВ —
Арбенин. «Маскарад», 1941

Ф. РАНЕВСКАЯ —
Леля. «Подкидыш», 1939

И. САВВИНА —
Анна Сергеевна. «Дама с собачкой», 1960

Л. ОРЛОВА —
Дуня Петрова, Стрелка.
«Волга-Волга», 1938

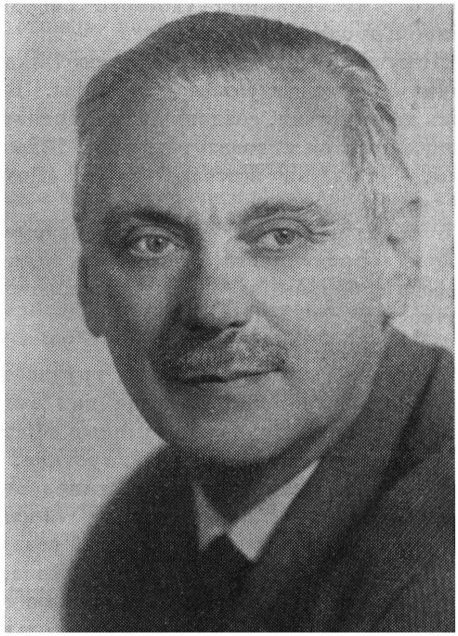
Г. ЖЖЕНОВ —
генерал Тимерин. «Путь в «Сатурн», 1967



С. БИРМАН —
Ефросинья Старицкая. «Иван Грозный», 1944—1945

Кинематографист Сергей Михалков

К 60-летию со дня рождения



Сергей Михалков... Сколько муз считает его своим верным служителем? Выдающийся детский писатель, поэт, драматург, баснописец, прозаик, публицист... Кажется, мало осталось литературных жанров, в которых бы не попробовал свое перо Сергей Владимирович. И не просто попробовал, а в каждом жанре обязательно сумел сказать свое слово — свежее, запоминающееся.

Талант С. Михалкова не только самобытен и ярок, но еще и остросовременен. Может быть, именно потому в ряду жанров, в которых плодотворно работает писатель, видное место занимает кино. Скажу больше, зная его характер и темперамент, трудно себе представить, чтобы Михалков не работал в кино! И он работает. Много лет. Интересно, с неослабеваемой энергией.

И в кино он так же самобытен и многогранен, как и в других жанрах. И здесь он тоже прошел длинный путь: от маленькой забавной мультипликации до больших фильмов на острые политические темы.

Но для меня в таланте Сергея Михалкова особенно дорого то, что определяется словом «детский». Не случайно большинство фильмов, снятых по его сценариям, посвящено детям. 30 мультфильмов! Веселых, забавных, поучительных. Многие из них как бы дали вторую жизнь его полюбившимся читателям едва ли не всех возрастов стихам и басням.

Но не только в них Сергей Михалков выступает как детский кинодраматург. Недавно на экраны вышел старый фильм Михалкова «Красный галстук». Я не оговорился, сказав «старый». Действительно, впервые этот фильм появился в 1947 году. Время испытало его, и лента «Красный галстук» с честью выдержала это испытание.

А вот другой Михалков — автор сценария гневного, публицистического фильма, созданного в защиту детей, угнанных фашистами на чужбину,— «У них есть Родина», и веселого увлекательного фильма «Новые похождения Кота в сапогах». Писатель, обращаясь к кинематографу, не просто переводит свои произведения на язык кино, но сохраняет то неповторимое обаяние, ту непосредственность, то мастерское проникновение в психологию ребенка, которые свойственны его стихам и пьесам.

Взрослый зритель познакомился с кинематографическим творчеством Сергея Михалкова во время войны. В 1942 году вышел на экран фильм «Фронтовые подруги», снятый по сценарию С. Михалкова и М. Розенберга. Только человек, который был на войне, сам прошел солдатские будни, мог так правдиво, с такой любовью рассказать о наших фронтовых подругах — девушках-санитарках. За этот фильм Сергей Владими-

рович Михалков был удостоен Государственной премии.

Минувший год принес Сергею Владимировичу две значительные премьеры. Появилось два фильма, созданных по сценариям, написанным им в соавторстве с А. Шлепяновым,— «Вид на жительство» и «Комитет 19-ти».

В обоих фильмах ставятся острые вопросы современности, оба они проникнуты пафосом борьбы за мир, за человеческую личность.

И, наконец, «Фитиль»!

Сейчас советскому зрителю трудно поверить, что было время, когда под сводами кинотеатров не звучали позывные «Фитиля» и на экране не появлялись короткие, полные сатирического накала киноновеллы. Михалков — изобретатель «Фитиля». И одиннадцать лет его бессменный редактор.

Да, нужен был талант Михалкова, его неисчерпаемая энергия, его высокое понимание партийного долга, чтобы не только создать «Фитиль», а и сделать его надежным оружием в борьбе с бракоделами, бюрократами, пьяницами, расхитителями народного добра, воином, встающим на защиту родной природы, помогающим строительству нашего общества.

А вот каков нынешний кинодень у Сергея Владимировича Михалкова... На студии Горького снимается фантастический фильм для детей «Большое космическое путешествие». Время действия фильма — канун столетней годовщины Октября. На студии «Мосфильм» готовится к запуску картина «Дорогой мальчик». На студии «Союзмультфильм» — сказка «Праздник непослушания». Кипит работа над очередным номером «Фитиля».

Сергею Владимировичу Михалкову 60 лет. Им пройден большой жизненный, творческий и общественный путь.

Творческие заслуги Михалкова высоко оценили партия и правительство. Недавно Сергею Владимировичу присвоено почетное звание Героя Социалистического Труда.

Сегодня юбиляр по-прежнему в работе, в поиске. И значительное место в его постоянных трудах занимает кинематограф, которому он вот уже почти четверть века щедро отдает свои силы, энергию, талант.

Ю. ЯКОВЛЕВ

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

за рубежом

Один из третьего поколения

О фильмах Кшиштофа Занусси

В. Михалкович

На протяжении нескольких последних лет польская критика — не только кинематографическая — пристально присматривается к явлению, для которого был найден специальный термин — «третье польское кино». Под общей этой «шапкой» объединились — и объединились правомерно — молодые режиссеры, дебютировавшие в последние пять-шесть лет. Они — т р е т ь и, поскольку первыми были мастера, пришедшие в кино сразу после войны, вторыми — художники призыва середины 50-х годов. Конечно, такое деление предложено отнюдь не с целью противопоставить новый отряд двум предыдущим. Наименование «третье польское кино» просто констатирует реальный факт — молодые художники, начавшие свой путь в последние годы, пришли в кино на ином повороте истории, были сформированы иной исторической реальностью, чем предыдущие два отряда. К тому же, именно они, дебютанты 60—70-х годов, через несколько лет — по законам времени, жизни — станут полновластными «хозяевами» кинематографа своей страны. Значит тем более важно спросить, что эти режиссеры «третьего кинематографа» принесут с собой на экран? Это не только и даже не столько теоретическая, сколько практическая проблема — каковы они, «третьи»? С каким польским кино столкнемся мы через несколько лет, когда нынешние молодые будут определять его лицо? Как относятся молодые мастера к окружающей их общественной реальности? Как соотносятся с польским кинематографом первого и второго призывов — в чем продолжают традиции, составившие былую славу отечественной «школы»? В чем уходят дальше?

«Ответчиком» на все эти вопросы мы избрали Кшиштофа Занусси. И не случайно. Для «третьего польского кино» Занусси — фигура если не центральная, то, во всяком случае, одна из основных. Сделано им пока мало, но каждая картина Занусси (главным образом, полнометражные) была существенной и заметной вехой в развитии и творческом самоопределении «третьего польского кино».

О лентах Кшиштофа Занусси написаны поэтому уже десятки статей, они постоянно занимают высокие места во всевозможных опросах критиков и зрителей. Это бесспорное доказательство (может быть, самое решающее) того, что проблематика «третьего польского кино» — проблематика новой социалистической реальности — нашла в лучших картинах Занусси едва ли не наиболее глубокое и ясное, общественно содержательное решение.

Уже в первый полнометражный фильм Занусси «Структура кристалла» (в советском про-

кате — «Размышление») беспокойными и странными аккордами входит тема отношения к романтическому герою. Не к романтику по складу характера, но к герою, который романтическим считается, таковым признан.

Действующие лица «Структуры кристалла» едут в город, чтобы развеяться от монотонности сельской жизни. Талантливый физик Ян, бросивший научную карьеру и поселившийся на отдаленной метеорологической станции, его жена Анна, сельская учительница, их гость Марек, бывший однокурсник Яна, а теперь преуспевающий ученый— вся эта маленькая группа бродит по городу, всматривается в пестрый круговорот толпы, вслушивается в бойкие крики ярмарочных торговцев.

И там же, в ярмарочной сутолоке, встречает актера Даниэля Ольбрыхского. Придуманные персонажи, живущие в придуманном мире, сталкиваются с человеком реальным, который к этому миру не принадлежит, пребывает вне его. В «Структуре кристалла» Даниэль Ольбрыхский играет самого себя, актера Даниэля Ольбрыхского, и воспринимается, как пришелец из иной «галактики» — из «галактики» кинематографического романтизма Вайды. Здесь у Занусси иронический мотив: встреча Ольбрыхского и героев его ленты подается почти как встреча марсианина и жителей Земли. Перед простым метеорологом и его женой в незамысловатом беретике Ольбрыхский появляется во всем великолепии своей славы: шевелюра длинных, по последней моде завивающихся волос, по последней же моде скроенная бархатная фуражечка, елеле прикрывающая буйство непокорных локонов знаменитого актера. Плюс к тому — самый точный признак удачи: две «умопомрачительные» девицы в качестве спутниц. Анна шепчет мужу и гостю, что вот, мол, знаменитый актер, что он снимался «ну, в этой самой» картине, и Ольбрыхский уже видится нам в свете тогдашнего его триумфа — в свете «той» его роли, покорившей воображение Анны; возможно, это была нашумевшая, странная роль из фильма «Всё на продажу».

Несовпадение героев Занусси и Вайды в этом, казалось бы, вставном эпизоде знаменательно, так же как знаменательно и то, что персонажи «Структуры кристалла» сопоставляются именно с героем Вайды, а, скажем, не с Тадеушем Ломницким, прославившимся в тот же самый год в роли пана Володыёвского, или еще с каким-нибудь другим любимцем польского экрана тех лет.

И подобное сравнение возникает не единожды. В другом эпизоде Занусси еще более прямо дает нам понять: точкой соотнесения для него является не вообще прежнее польское кино, а именно «Всё на продажу». Городской человек, Марек видит на снежном поле лошадей, выпущенных с фермы поразмяться. Одну из них он даже пытается накормить пучком травы, вырыв ее из-под снега. Но животное плохо слушается, и физик чувствует себя с ним беспомощным. Однако взбудораженный табун, свежий воздух, мороз все же возбуждающе действуют на Марека. Он ощущает неожиданный прилив удали, и вот уже несется по снежному полю неуклюжей рысцой, неудобно расставив руки. Это уже прямой парафраз бега Ольбрыхского из картины Вайды, что, кстати, подчеркнул и сам Занусси в интервью: «...сцена с лошадьми, где Марек явно боится животных», строится на том, что ему, тем не менее, «безумно хочется увидеть себя в роли Ольбрыхского из фильма «Всё на продажу».

Любопытно и то, что сцена эта возникла прямо на площадке, импровизационно, и была снята без дублей, то есть вылилась сразу, спонтанно.

У Вайды бег — одна из самых высоких по накалу сцен. Эпизод закономерно вытекает из сюжета, но помимо этого, имеет еще особое, «внетекстовое» значение. И оно непосредственно связано с видимым содержанием кадра, с видимым движением. Мы видим, как, раскинув руки, как бы желая обнять мир, свободно мчится по экрану свободный человек, и это поглощение пространства, это перечеркивание пространства и есть, пожалуй, самый проникновенный и самый чистый отзвук традиций польского романтизма в современном польском кино.

У Занусси жест перечеркивания достается в удел человеку, ведущему существование замкнутое — замкнутое в кругу формул и схем, замкнутое в тисках научных профессиональных интересов. Марек бежит неумело, в нем нет легкости, пружинистости Ольбрыхского. Кажется, что Марек снижает самый образ движения, выполняет лишь карикатурный его вариант. Но, в конечном счете, ирония оказывается направленной не на сам жест, но на заезжего физика, так как сомнению подвергаются только претензии Марека на статут «романтического героя».

Все же запомним и самый жест перечеркивания — он еще повторится у Занусси в ином контексте, в иной связи и тогда получит совершенно иную оценку.

Теперь же обратимся к телевизионной ленте Занусси «За стеной». Обращаясь к ней здесь, мы нарушаем хронологию и как будто лишаем себя возможности исторически рассмотреть эволюцию романтизма (или романтичности?) в творчестве режиссера. Фильм «За стеной» непосредственно следовал за второй полнометражной картиной Занусси — «Семейная жизнь». И все же нарушение здесь только кажущееся, потому что телевизионная лента «За стеной», хотя и была снята после «Семейной жизни», задумывалась гораздо раньше, да и Майя Коморовска-Тышкевич, самое крупное за последние годы открытие в польском киноактерстве, сыгравшая главную роль в «Семейной жизни», была «обнаружена» во вроцлавском Современном театре именно для фильма «За стеной».

С другой стороны, при всем несходстве сюжетов, в телевизионной картине разрабатывается, по существу, та же проблема, что и в «Структуре кристалла». Более того, «За стеной» может рассматриваться как своеобразный комментарий к полнометражному дебюту Занусси, комментарий до предела сжатый и лаконичный. Многие мысли «Структуры» уже выражены здесь, но выражены предельно концентрированно, в силу чего приобрели, по нашему мнению, еще большую действенность и эффективность.

Но фильм «За стеной» — не только комментарий к «Структуре кристалла»; некоторые аспекты «Структуры» освещены здесь по-новому, развиты как бы в иной интерпретации. Следовательно, мы имеем полное право рассматривать эти два фильма сразу же один за другим.

Режиссер Кшиштоф Занусси

Исходная сюжетная ситуация «Структуры» перевернута в телевизионном фильме с ног на голову. Там — подающий надежды физик по собственной воле уединяется в глуши и несмотря на уговоры приятеля, никак не хочет вернуться в отлично оснащенные лаборатории, где научная жизнь, как говорится, бьет ключом. Здесь все наоборот: на экране показаны отлично оснащенные лаборатории, а среди микроскопов, колб, реторт, титровальных пробирок уверенно движется «пан доцент», которому в фильме так и не дано имени, бросает указания, исправляет ошибки сотрудников, готовится к вивисекции какой-то зверюшки и между делом выпроваживает из института посетительницу, пришедшую искать место — свою соседку по жилищному кооперативу. О том, насколько незадачливая посетительница талантлива, мы так и не узнаем ничего определенного до конца фильма. И все-таки Анна Романек, несостоявшийся биохимик,

ученый почти никакой, — родная сестра Яна из «Структуры», так же как пан доцент — двойник заезжего Марека.

В польской критике прочно установилось мнение, что Занусси — моралист. Следуя такой логике, нужно было бы признать, что нравственный вывод, следующий из картины «За стеной», должен сложиться в нехитрое поучение: нехорошо выгонять посетительниц, ведь и у них есть свои запросы, свои стремления и мечты, а может быть, и право заниматься наукой. Пусть эти люди нескладны, неудачливы, робки, но под их робостью и нескладностью всегда бьется чистое сердце, и наносить им раны всякими грубостями и отказами как-то неэтично...

Что же, и для такого вывода в картине Занусси есть основания. Недаром так чиста сердцем Анна Романек: ее нравственный облик, беззащитность, обаяние полностью выявляются в длинной и трогательной сцене, когда женщина приглашает доцента к себе домой; суетится, чтобы получше и повкуснее напоить его чаем, показывает свои любительские этюды — между делом она немного занимается живописью — и ставит на проигрыватель Пятый концерт Бетховена. Попутно она не без смущения признается, что не в силах зажарить рыбу, которую ей подарили знакомые, и потому рыба до сих пор плавает в ванне.

Зрительское сочувствие героине в ее житейских неурядицах — вещь, конечно, немаловажная, но не для этого же создавалась умная, строгая по архитектонике и точная по наблюдениям картина!

В других рецензиях можно найти еще одну трактовку фильма Занусси — более философическую, так сказать. Оказывается, «За стеной»— это картина о трудности общения, о сложности людского взаимопонимания. Однако дежурные критические формулы всегда мало что проясняют в настоящих произведениях искусства. При помощи таких формул можно унифицировать, обезличить картину и тем самым смазать, растворить в привычных терминологических абстракциях ее своеобразие.

И все же, коль скоро появились такие интерпретации — и морализаторская и философическая, — приходится предположить, что картина Занусси дала для них кое-какие основания.

Но мы уже не будем их разыскивать, эти основания, даже если они имеются. Обратим внимание на другое — на то свойство фильмов режиссера, которое определяет их своеобразие, непохожесть на другие польские фильмы.

В литературоведении с некоторых пор привился термин «река»; так определяют иногда роман с разветвленным, многосложным действием. Термин этот используется и в строго научном и в метафорическом смысле.

Каждая картина Занусси — тоже река, но река, скованная льдом. Функцию «льда» здесь выполняет выразительно очерченная фабула, где знаки нравственного осуждения или одобрения разделены между героями безапелляционно точно, а плюсы и минусы ясны каждому.

И где финальный вывод недвусмыслен настолько, что его можно сжать в лаконичную сентенцию. Этот слой и образует крепкую опору для всевозможных морализаторских построений критики; он все выдержит, хотя у режиссера под ним всегда свободно перекатывается глубинное течение мыслей и событий, которое, в конечном счете, неизменно опрокидывает и подмывает любую морализаторскую сентенцию, вовлекая ее в круговорот разнонаправленных потоков и в конце концов перетирая ее в мелкий песок.

Занусси очень внимателен к тому кругу бытовых поступков, которые пан доцент совершает в течение дня. Сборы героя на работу даны в картине дважды — в начале и в конце. В обоих случаях он совершает одни и те же действия, в одной и той же последовательности.

По-холостяцки, стоя, пьет чай у письменного стола и, чтобы не терять даром времени, тут же просматривает научные журналы, отмечая карандашом нужные абзацы; бреется, задумчиво уставившись в стену под монотонное жужжание бритвы, и главное —

открывает окно и ставит на подоконник заранее приготовленную тарелочку с десятком аккуратно насыпанных зернышек для голубей.

Мы понимаем: существование доцента замкнуто в кругу однообразных, ритмически повторяющихся занятий; неожиданности здесь воспринимаются как катастрофы. С действительностью, вечно изменчивой, сотканной из непредвиденного, у доцента прочный договор, пакт о «невмешательстве». По отношению к ней доцент согласен выполнить определенное число обязанностей — например, выставлять зернышки для голубей,— но и от нее он, в свою очередь, ждет взаимного уважения к своему образу жизни. Реальность просто не имеет права требовать от него большего, чем указано в договоре. В этом доцент — прямое продолжение Марека из «Структуры кристалла».

И когда герой телевизионной ленты во время чаепития советует Анне сконцентрироваться на одном деле, сосредоточиться, закрыть глаза на все побочное, то может показаться, что он отделывается общими словами, тогда как запутавшейся в житейских неурядицах женщине нужны не прописи, а конкретная помощь: работа, дружеская поддержка, поиск темы для научных занятий. Но доцент в этой беседе дает, как он полагает, нечто возвышающееся над подобными утилитарными ценностями: он выкладывает перед женщиной самое сокровенное — основные принципы своего существования, выкладывает как бескорыстный и великодушный дар.

Напротив, вся жизнь Анны — это цепь неожиданностей, цепь событий, случающихся почти всегда непредвиденно. Неожиданности подстерегают ее повсюду: на работе, на улице, даже в собственной квартире, о которой женщина, увы, не может сказать, что ее дом — ее крепость. Предметы отказывают ей в послушании — проигрыватель работает с каким-то зловещим потрескиванием и уханьем, пробки перегорают, книги валятся со шкафа.

Да и, конечно, суета окружающей жизни то и дело врывается в эту крепость, например, громыханием бутылок, сброшенных в мусоропровод где-то рядом за стеной. И постоянно напоминает, что в жизни Анны нет как раз того, чем отмечен образ жизни пана доцента,— изоляции. Причем изоляцию здесь нужно понимать не в конкретно-бытовом плане (например, как досадную звукопроницаемость стен), но в плане психологическом. Быт сам постоянно заботится, чтобы этой изоляции не существовало. Недаром так много деталей, щедро и искусно разбросанных режиссером по всей картине, неизменно напоминает о бытовой неустроенности, о трогательной нескладности героини.

«За стеной»

Но и это не все: главное заключается даже не в самом образе жизни Анны, а в том, что она сознательно избрала именно такой стиль поведения.

Во время разговора с доцентом за чаепитием, разволновавшись, Анна начинает ходить взад-вперед по комнате, жалуясь при этом, что ей тесно здесь. Доцент, не поняв порыва, трезво замечает, что у Анны такая же квартира, как у других: двадцать шесть с половиной метров. Но Анне мало не того количества метров, каким она располагает, ей мало неожиданностей, которыми дарит ее

бытовой распорядок. Для полноты существования ей нужно их во много крат больше.

Это стремление к бытию открытому, «незапрограммированному» и делает неудавшуюся сотрудницу института биохимии родной сестрой метеоролога Яна из «Структуры кристалла».

Но в жизнь Анны входит еще один фактор, которого Ян не знал, по крайней мере, на протяжении фабульного, видимого в кадре действия. Фактор этот — смерть. Правда, подобный мотив возникал и в «Структуре», в рассказе Яна о том, как умирал Чехов, о том, как писатель в последний свой час с улыбкой попросил шампанского. Но в фильме «За стеной» этот фактор более развит, более многозначен. Как и все другое, смерть приходит к Анне неожиданной, «незапланированной» гостьей. Проснувшись назавтра после памятного вечера с чаепитием, доцент видит у подъезда дома машину скорой помощи — Анна отравилась газом. Врачам, спасшим ее, женщина объясняет, как все случилось — она поставила что-то кипятиться на плиту и уснула, приняв слишком много снотворного. Огонь погас, комната наполнилась газом...

Можно сомневаться в правдивости этой версии, можно видеть в случившемся акт отчаяния, попытку к самоубийству; важнее другое: была ли то намеренная попытка или простая случайность,— все равно все совершилось внезапно, под влиянием минутного, неожиданно пришедшего импульса или столь же неожиданного стечения обстоятельств.

Смерть дается в картине Занусси не в своем катастрофическом, таинственно-зловещем образе. В фильме она не имеет черт экзистенциалистского «ничто», мистического «небытия».

Сам момент умирания, отравления, момент страданий исключен из картины. Смерть дается лишь в одном своем аспекте — в ее воздействии на других. Доцент поражен, взволнован тем, что э т о случилось именно с Анной. Грозная неожиданность происшедшего разорвала холодный и четкий круг его размеренного существования.

Такое ощущение смерти к Занусси пришло прямо со страниц польских романтиков — Словацкого, например.

Финал фильма «За стеной» вновь заставляет вспомнить о двуслойности картин режиссера.

За стеклами наглухо закрытого окна виден пан доцент, Анна выходит на балкон поливать цветы. Режиссер снова, казалось бы, предлагает нам возможность морализаторской интерпретации: вот тип законченной неудачницы, даже смерть ей не удалась, а она опять разменивается на пустяки, поливает цветочки.

И вместе с тем художник оставляет открытым путь к интерпретации, абсолютно противоположной по смыслу: вот человек, выигравший, выстоявший, победивший, несмотря на всю свою — с точки зрения пана доцента — неудачливость.

Анна вошла в жизнь доцента как источник тревоги и беспокойства. И снята она в этих последних кадрах отнюдь не как неудачница — под торжественные звуки бетховенского концерта, в длинном белом пеньюаре.

Она стоит на балконе, повисшем над пустотой двора, как морская дева на носу старинного брига, величественно движущегося в открытую ширь океана. И здесь опять далеким эхом отзывается свободный бег лошади Ольбрыхского в фильме Вайды, свободный, широкий, красивый жест поглощения, перечеркивания пространства. Упорство, с которым режиссер возвращает зрителей к этому жесту, заставляет нас поговорить об образе пространства в польском романтизме.

●

Первоистоки идейно-философских концепций Занусси не только в действительности, а и в классическом литературном наследии его страны.

В первой главе романа Пруса «Кукла» ясно расставлены акценты и прочерчены силовые линии будущего действия: купцы, владельцы богатых мастерских, почтенные отцы семейств, постоянно собирающиеся в одном и

том же ресторане на Краковском предместье, осуждают человека своего круга — купца Вокульского, отправившегося в Болгарию, на войну с турками, добывать себе состояние на военных поставках. Причем, в осуждении этом подчеркиваются не тяготы военной жизни, не сомнительная нравственная сторона самого предприятия, а только то, что человек разорвал устоявшийся, неизменный, как ритуал, круг привычек и занятий, что он отправился куда-то, в неведомые края. Как раз в этом разрыве с привычностью, в этом «вывихе» из быта завсегдатаи ресторанчика и видят главный грех Вокульского, доказательство его авантюризма. Стремление нарушить инерцию существования понимается у Пруса как передвижение куда-то вдаль, и эта даль есть неисчерпаемый кладезь неизведанных возможностей, внезапных превращений, сюрпризов.

Именно там, вдали, и должно состояться превращение малозаметного купца Вокульского в миллионера. Недаром о главном герое своего романа автор устами одного из персонажей говорит, что «в нем сочетаются два человека — романтик эпохи пятидесятых годов и позитивист семидесятых».

В польской литературе духовное, «видимое внутренним зрением» пространство часто принимает вид бескрайней, открытой равнины. У польского поэта не встретишь такую, например, строчку: «Наш мир подобен колесу: то вверх, то вниз влечет судьба; верх падает, и вновь ему взнестись настанет череда». Движение жизни, движение истории у поэта из горной Армении Ованеса Ерзынкаци — это движение, направленность которого постоянно меняется: вверх-вниз. Для одного из ярчайших представителей польского романтизма, для Юлиуша Словацкого, движение истории — это прямое движение по горизонтали: «А там в тени веков уж прячется за нами дух рабства...» Он прячется не «под нами», не «над нами», а именно «за нами», где-то вдали, и разглядеть его мы можем — не подняв голову или опустив ее, а обернувшись. И там вдали, как верстовые столбы, остаются события, пережитые человечеством, остаются как нечто возвышающееся над плоскостью, отбрасывающее тень. Такое же «прошлое — равнину» можно обнаружить и у Мицкевича в «Конраде Валленроде»: «Наверно, мыслью он в безумных погонях преследует молодость на прошлого тонях». Прожитое остается за человеком, как огромное ровное пространство, и события здесь, так же как у Словацкого, суть нарушения горизонтали («тони»).

В другом стихе Словацкого с плоскостью соотносится уже не судьба, не история, но внутреннее, нравственное качество человека — добродетель: «... видишь, как это трудно — возделывать добродетели пустыни безлюдные». Мир, где отсутствует, где забыта добродетель, превращается в пустыню.

С пространством, которое «увидено духовным зрением», человек у польских романтиков связан отнюдь не гармоническими отношениями, а отношениями противоборства, отрицания. Человек, чтобы стать и оставаться человеком, должен, в буквальном смысле, «воздвигнуть» себя над бескрайней плоскостью жизни. Такое «воздвижение» и сохранение этой «воздвигнутости» требуют титанических усилий. Поэтому у польских романтиков естественная среда ощущается как нечто плотное, сжимающее, сдавливающее человека.

Конрад у Мицкевича в «Малой импровизации» говорит: «Отсюда будущего грязные облака зрачком моим, как мечом разрубаю, руками, как вихрями, мглу их разрываю». Метафоры —«разрубаю облака», «разрываю мглу»— здесь так интенсивны, что передают состояние не просто человеческой активности, а активности наивысшей, исключительной.

В связи с этой активностью знаменательна символика камня в польской литературе.

Мицкевич в поэме «Гражина» сравнивает отряд литовцев, борющихся против крестоносцев, с утесом, даже с конкретным — со скалой возле селения Румшиски, преградившей путь Неману и прозванной «великаном».

Но утес у Мицкевича есть нечто противо-

стоящее пейзажу, находящееся с ним в противоборстве: река подмывает основание скалы, но скала «гордо надувает грудь» — «не шелохнется скала, в песок врытая, и река не уступает ей свое корыто».

В этом образе, как и в стихах других польских романтиков, камень есть воплощение постоянного, непрекращающегося усилия — усилия, направленного на то, чтобы сохранить вертикальное, возвышающееся над плоскостью положение.

Польский романтизм знает только одно состояние, когда человек становится органической принадлежностью пространства. Это состояние — смерть, то состояние, когда личность растворяется где-то в пространстве. В стихотворении «Мое завещание» Словацкий, обращаясь к друзьям, просит, чтобы они сожгли сердце поэта и отдали той, что дала ему сердце,—«так с матерями расплачивается мир, когда прах унесет». После смерти человек распадается на безжизненные частицы — прах, и эти частицы снова вбирает в себя мир, они как бы рассасываются плоской равниной.

Представление о смерти как о рассеивании в пространстве знал и Мицкевич. В «Гражине» герой поэмы Литавор обвиняет великого князя литовского Витольда в том, что тот слишком вознесся над другими князьями, что подвиги Витольда воспевают придворные певцы-вайделоты. А что станется с невоспетыми деяниями князей? О них забудет потомство. Заканчивая свою филиппику, Литавор горестно спрашивает: кто ж имена их «поднять соизволит из песка забвения?»

Но это только одна сторона романтической концепции смерти, сторона, обращенная к телу, к материальной оболочке человека. Духовное же его содержание, его устремления продолжают конкретно-ощутимо существовать в пространстве даже после того, как человек сливается с бескрайней равниной. Словацкий пишет в том же «Моем завещании»: «Однако останется после меня эта сила роковая, что живому мне ни к чему... только чело украшает, но и после смерти давить она будет невидимая, пока вас, пожиратели хлеба, в ангелов не превратит». Нам кажется, что именно в этом своем качестве — как сила переделывающая, претворяющая — смерть дает о себе знать и в картине Занусси «За стеной».

Среди героев, «воздвигнувших» себя над плоскостью бытия, романтическая польская поэзия различает два типа, две личностные разновидности. Они противопоставлены друг другу по принципу их отношения к пространству. Один тип героев, вознесясь, считает себя в своей гордыне ничем не связанным с пространством — вечным источником неожиданного, — отворачивается от этого пространства, погружается во внутренние дела и интересы того тщательно изолированного «душевного града», где пребывает. Вторая разновидность ведет существование открытое, с пространством герои этого типа связаны связью диалектического отрицания. Такие персонажи отчетливо осознают свою отделенность от пространства, «воздвигнутость» над ним, но не упорствуют в своей отгороженности, а, напротив, стремятся как можно больше «поглотить» его, включить в свое собственное существование.

Противопоставление двух типов отношений к пространству ясно очерчено у Мицкевича во вступлении к «Конраду Валленроду». Там сказано, что на одном берегу Немана стоит «вбитый в холм» крест, знак немецкого ордена, и грозно протягивает к Литве руки, как будто хочет «все земли Палемона сразу обнять и подмять под себя». А на другом берегу — литовский хмель, привлеченный прелестью тополя за рекой, поднимаясь по вербам и водяным растениям, «смело, как раньше, вытягивает руки, и реку прекрасным перепрыгивая венком, на чужом берегу соединяется с любовником». В описании хмеля поэт, как видим, подчеркивает и тягу к другому, и преодоление расстояния — дается столько подробностей движения хмеля за реку, что именно оно ощущается как главное, как наиболее значимое для поэта. Конфликт здесь пластически нагляден: с одной стороны — эгоистическое желание отсечь, выгородить для себя некую долю пространства,

с другой же — усилие преодолеть, перечеркнуть своим телом пространство.

Подобный конфликт еще более развит, еще более сложен у Мицкевича в «Гражине», написанной на несколько лет раньше «Валленрода». В речи князя Литавора выстраивается красочное сравнение дворца Витольда с живописной долиной под Ковно, «самой прекрасной в мире». Весной и летом русалки застилают ее травой, посыпают цветами, но во дворце Витольда трава и цветы «более свежие»: таким ярким ковром устлан там пол, такими великолепными украшениями покрыты стены «с листьями из серебра и цветами из золота», что все это оказывается прекрасней, чем «произведения богинь». Гордыня Витольда, противопоставившего свое местопребывание открытому, вечно изменяющемуся пространству, здесь дана с очевидной наглядностью.

Подобный образ диалектического единения с пространством обнаруживается и у Пруса в «Кукле». Вокульский наблюдает с берега Вислы за баржой, и ему вспоминается иной корабль, который Вокульский видел прошлым летом на Черном море; машина в нем испортилась, и он стоял так же неподвижно. «Корабль летел, как птица, и вдруг замер: не хватило сил в моторе. Я подумал тогда: «Может, и я вот так остановлюсь на ходу?» Ну и остановился». Существование, единственно достойное романтического героя,— это существование в движении, в поглощении пространства, остановка же движения ощущается как величайшая катастрофа.

И может быть, именно из этих образов — образов бытия открытого, незавершенного, бесконечного — родился бег Ольбрыхского в фильме Вайды «Всё на продажу», родились образы неудачников Занусси — метеоролога Яна и биохимика Анны Романек. Конечно, я отнюдь не собираюсь утверждать, что эти кинематографические герои возникли как прямое продолжение, как прямая и сознательная модификация литературных героев. Доказательств этому нет, и более вероятным будет обратное предположение: что такими, какие они есть, кинематографические герои родились без осознанной опоры на литературную традицию. Но то, что эта опора осуществлялась интуитивно, еще более отчетливо доказывает, насколько жизненны традиции национальной культуры, насколько живы те сокровенные черты национального характера, национального духовного склада, которые нашли выражение в этих традициях.

●

По своему сюжету, по кругу мыслей, даже по своему пластическому решению второй полнометражный фильм Кшиштофа Занусси «Семейная жизнь»— это новый этап в разработке проблематики открытого и замкнутого существования.

В картинах «Структура кристалла» и «За стеной» в конфликте, по существу, участвовали силы однотипные. С одной стороны— солидные ученые, люди, добившиеся успеха в занятиях, которые они для себя избрали: физик Марек, занимающийся кристаллографией, и биохимик — пан доцент. Эту категорию персонажей условно назовем «специалистами». Как это ни парадоксально, именно их Занусси изображает сторонниками и адептами существования замкнутого, хотя, казалось бы, такой образ жизни им противопоказан. Как ученые, они ведь должны находиться на переднем крае, должны непосредственно внимать вечной изменчивости материи.

Своим «специалистам» режиссер ставит в вину то, что движение материи они заменили движением своих формул и схем, что мир абстракций стал для них основной реальностью. Кроме того у своих «специалистов» Занусси постоянно подчеркивает стремление к географическому перемещению: до появления в сюжете Марек четыре года провел за границей, работал в Дубне, в Новосибирске, в Гарварде. Из разговора с Анной выясняется, что доцент ездил в Канаду. Но эти путешествия неизмеримо далеки от того романтического «поглощения пространства», о котором речь шла выше.

Марек показывает своему приятелю Яну слайды, привезенные из поездки в США,—

это сплошь город, урбанистическая геометрия, нагромождение кубов и параллелепипедов — обезличенное туристское знание о мире вещественном.

О впечатлениях пана доцента в картине ничего не сказано прямо, но его кредо — «сосредоточиться, сконцентрироваться, отвергнуть все случайное, не относящееся к делу» — позволяет судить об этих впечатлениях с достаточной определенностью.

Доцент говорит, что если бы не удалась его научная карьера, он стал бы моряком. Специализация и романтическое перечеркивание пространства прямо противопоставлены.

Очевидно, в самом деле, «специалисты» Занусси заключили с пространством пакт. Они исследуют, постигают материю и тем самым, на свой манер, служат реальности. Но реальность они признают в каких-то ограниченных пределах — в тех пределах, в которых она соотносится с их формулами, с их абстракциями. С тем же, что не входит в эти рамки, специалисты общаются примерно так, как доцент, который ежедневно выставляет голубям десяток зернышек.

Этим персонажам, «специалистам», противостоят иные, которых условно назовем «неудачниками»,— Ян из «Структуры», Анна из фильма «За стеной». Неудачники они лишь в узко житейском плане, потому что не «делают» карьеру, — то ли сознательно от нее отказываются, как Ян, то ли не способны за нее драться, как Анна.

Слабость этих героев Занусси — в индивидуальном, исключительном, сугубо частном и, по существу, беспомощном характере их романтического непризнания бытовых стереотипов, стандартов житейской, обывательской философии. Их путь — это путь одиночек. В них привлекательно отрицание мещанского здравого смысла, но нет положительной программы, общественно действенной, способной реально обогатить не только самих героев, но и жизнь, общество.

Переходя от «Структуры кристалла» к фильму «За стеной», чувствуешь, как угасают силы этого отрицания. Если Ян сознательно выбирает свою судьбу аутсайдера, то Анна — уже «аутсайдер помимо воли». Патетическое «движение» Анны в пространстве под звуки бетховенского концерта в финале картины создано исключительно режиссером. Сама Анна в этом «движении» не участвует. Испуганная, измученная, стоит она на балконе — со страхом ждет дальнейших событий.

В «Семейной жизни» все меняется. Если раньше «специалисты», адепты существования замкнутого, были представителями профессий «нормальных», признанных обществом и необходимых внутри общества, неудачники же были явлением «анормальным», исключительным, то теперь именно инженеру Виту Брауну приданы традиционные для Занусси признаки бытия открытого; замкнутыми же в своем мирке, в своем прошлом оказались люди, в общественном смысле пережиточные,— бывший владелец завода и его домочадцы. Таким образом, конфликт замкнутости и ее отрицания, имевший ранее психологическую, частную подоплеку, звучавший метафизически абстрактно, умозрительно, приобретает теперь черты социальные, обретает смысл классовый, общественный.

С Витом, персонажем, имеющим новые для Занусси «качества специалиста», мы знакомимся еще до титров — режиссер сразу заявляет о том, с каких позиций он будет вести речь. Вит Браун работает на современном гигантском заводе, в конструкторском бюро. В сценарии это было предприятие цветной металлургии, в фильме — завод по производству средств транспорта. Чем бы ни объяснялась эта замена, она знаменательна. Транспорт — это то, что реально преодолевает пространство, и Вит реально участвует в этом преодолении, готовит его. Более того, мир, лежащий за пределами предприятия, за пределами конструкторского бюро, сам вторгается сюда: на завод приезжает индийская делегация. Людей в экзотических тюрбанах и сари водят по цехам, приводят в зал, где за чертежной доской стоит Вит, и инженер обменивается с индусом парой фраз по-английски. Конечно, всего этого недостаточно, чтобы у нас создалось представление о том, что Вит

уже не строит свои отношения с реальностью на договоре «о невмешательстве», строит на общении только по должности, без эмоционального участия, как это было у прежних «специалистов» Занусси. Поэтому режиссер специально вводит вставной эпизод, чтобы рассеять наши сомнения — девушка-чертежница обходит сотрудников с просьбой назвать цифру и внести деньги на приобретение карточек спортлото. Вит участвовать в мероприятии отказывается. Обезличенно встречать непредвиденное, свести эту встречу к игре, к формальности он не хочет.

И непредвиденное — не в игре, а на деле, всерьез — настигает Вита. Из дома, от его семьи — бывших владельцев стеклодувного завода,— с которой Вит давно порвал отношения, приходит телеграмма, что тяжело заболел отец.

Телеграмма приходит из прошлого и зовет инженера лицом к лицу столкнуться с этим прошлым. Потом идут титры картины, и на фоне их по прямому, как стрела, шоссе мчится машина. Она снята под прямым углом сверху, так что создается впечатление, будто машина взбирается по отвесной стене.

Мир, куда должен на время вернуться инженер,— это мир замкнутости, вернее, мир, который замкнула сама история, замкнуло время. Дом родителей Вита — это действительно крепость его отца, тетки Ядвиги и сестры Изабеллы, крепость, отрезанная от всего окружающего. Ни со своим бывшим заводом, что расположен неподалеку и теперь значительно расширен и модернизирован, ни с кварталом новых домов для рабочих, возникшим рядом, семейство Вита не общается. Но «крепость» отца Вита порядочно обветшала, пришла в упадок и готова развалиться от малейшего потрясения, которое уготовит ей жизнь.

Занусси и его оператор многократно снимают стены дома — жухлые, рассеченные паутиной трещин, с остатками росписи, претендующей на шикарность. Так можно снимать развалины какого-нибудь Геркуланума или Помпеи, засыпанные пеплом времен. Кинематографическими средствами режиссер еще больше удлиняет дистанцию, которая отделяет дом от современности. И чтобы довести картину запустения до полной завершенности, вводит еще одну деталь — зритель в эту минуту чувствует невольную дрожь отвращения: Изабелла сообщает приятелю брата, Мареку, который привез Вита на своей машине, что после дождя из стен дома выползают черви и собака их слизывает.

Точно в стихах Словацкого, дом этот населяют тела, «не своими наполненные духами». Но только ощущение неподлинности, неаутентичности существования в фильме создается не поэтическими, а чисто кинематографическими средствами. Вот первое появление отца. Сюжетно оно долго оттягивается, хотя об отце все персонажи говорят чрезвычайно много, так что начинаешь испытывать нетерпение: что же он за человек, каков он?

Наконец, выход совершается — камера против света долго снимает движущуюся по коридору и по гостиной фигуру: черты лица, детали одежды остаются пока неразличимыми, заметно только, что человек дороден, с манерами почти величественными; постепенно нетерпение зрителя переходит в раздражение — зритель чувствует, что режиссер дразнит его, играет с ним, как кот с мышью, нарочно оттягивая знакомство с главой семейства Браунов. Но потом понимаешь — благодаря этому режиссер и достигает наиболее эффективной характеристики персонажа — именно так, контражуром, снимают убийц в детективных фильмах средней руки, когда побольше хотят помучить зрителя неизвестностью. И Занусси подобным «детективным выходом» отца, похоже, с иронической патетикой указует на него — это же убийца! На нем лежит вина! Он — агент зла в этом фильме.

Тетка Ядвига выявляет свою суть в сцене ночного разговора с Витом. Угрюмая, тянущая на своих плечах все хозяйство разваливающегося дома, раздражительная, она рассказывает племяннику, пришедшему попросить у нее чистое полотенце, о его матери, своей сестре. Мать теперь за границей

«Семейная жизнь»

и время от времени присылает Браунам посылки со всевозможным тряпьем.

В этом рассказе выплескивается даже не горечь Ядвиги по поводу своей загубленной жизни, а какая-то ехидная зависть к людям, которые сумели устроиться получше. Тетка — в ночном халате, седые ее волосы распущены и жесткими космами торчат в разные стороны, по губам бродит злорадная улыбка. Рассказывая, она совершает настолько странные, угловатые, дергающиеся движения, что зритель начинает понимать: такую, с позволения сказать, даму мог встретить Макбет в Бирнамском лесу, такой персонаж мог появиться в дрейеровском «Дне гнева» или в картине «Ведьмы» другого датчанина — Кристенсена. Но в этом доме не только тетка, даже собака — добродушное и блохастое создание — имеет своего кинематографического «духа» — она носит имя Калигари, зловещего героя из экспрессионистского фильма Роберта Вине.

О «духе» сестры Вита — Изабеллы следует поговорить особо. Именно Изабелла, самый взбалмошный член семейства Браунов, и есть тот самый объект, на котором режиссер наиболее досконально, наиболее тщательно исследует признаки неаутентичности существования всех обитателей дома Браунов.

Изабелле первой предоставляется ее особый «кинематографический» выход. Когда прибывает машина с Витом и Мареком, Вит уходит в дом, а Марек остается один возле машины. И вдруг вокруг него начинают шлепаться яблоки, а потом перед удивленным инженером высоко вверху, на дереве появляется сама Изабелла в развевающемся бордовом пеньюаре.

Потом вниз бросается веревка и девушка начинает спускаться по ней; камера долго — снизу вверх — следит за этим спуском: в нем есть нечто «тарзановское». Это даже не бравада своей силой, молодостью, ловкостью, а так, в шутку, для смеха, демонстрация «тарзановского» номера: в джунгли прибыла экспедиция европейцев, и вот перед ними — питомица этих джунглей, дитя природы, естественный человек. Брату, одернувшему ее: «Перестань разыгрывать идиотку!», Белла (так зовут ее в семье) отвечает: «Разыгрывать? Ладно, я могу разыграть и нормальную». И после паузы добавляет: «Но не хочу!»

Вообще в Изабелле поражает как легкость переходов от «роли» к «роли», так и количество «ролей», среди которых имеется даже праматерь рода человеческого Ева после грехопадения. И получается, что принцип присутствия Евы в мире — это грациозное и игривое неприсутствие в нем. Вокруг нее нет той среды, нет того — пускай самого ограниченного — отрезка реальности, где Белла была бы чем-то определенным, постоянным, занимающим свое твердое место в пространстве.

Белла неизменно всех провоцирует — Ма-

река, брата, отца, тетку. Ее мучительно гложет бездумная страсть розыгрыша — только «выведя из себя» очередную жертву, только доказав, что этот партнер есть не тот, за кого он обычно себя выдает, девушка может как-то оправдать и обосновать свою собственную неопределенность. И подыгрывая другому в спровоцированной ею роли, она сама получает — хотя бы какую-то, жалкую, мимолетную — иллюзию проецирования своей личности на окружающий ее мир.

В сущности, Белла предстает перед нами как существо идеально, тотально замкнутое в себе — она лишена и того пространства, отрицая которое она могла бы как-то «воздвигнуть» себя, сконституировать свою индивидуальность. И поэтому навечно обречена на личную «нереализованность».

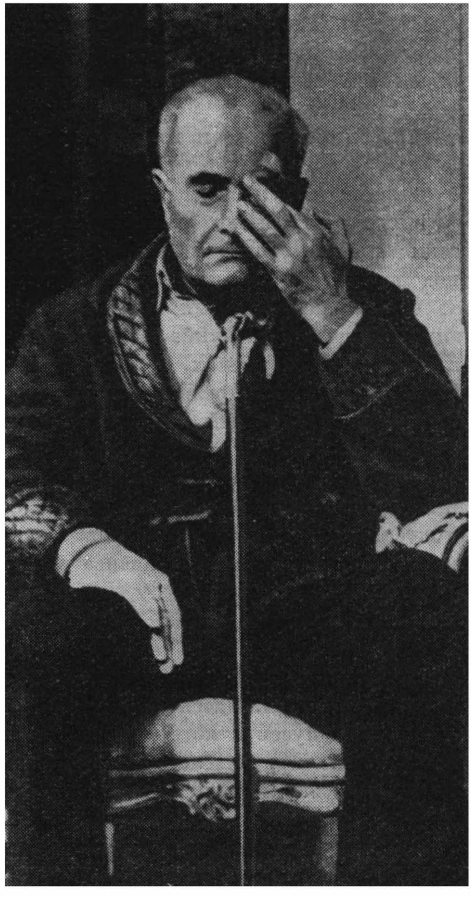
В одной из финальных сцен Изабелла говорит, что хотела бы начать все снова: хотела бы иметь сёмью, мужа, детей. Начинать снова — значит отрицать нечто старое. Белле нечего отрицать — отрицать можно определенное, установившееся, но у героини «Семейной жизни» есть только те краткие минуты, когда она обретает видимость определенности благодаря свету, исходящему от других.

И тут вырисовывается еще одна «роль» Изабеллы, этого самого сумасбродного отпрыска семьи Браунов, роль, может быть, и не учтенная пластически в фильме Кшиштофа Занусси.

Сестра Вита — кукла. Не гофмановская, не творение волшебника Дроссельмайера, а «кукла» Пруса, Изабелла Ленцкая. Не будем придавать значения тому факту, что обе героини носят одинаковое имя, хотя и это совпадение могло оказаться намеренным и значительным. Не будем настаивать еще на одной параллели — круг обитателей разваливающегося брауновского дома: отец, Изабелла и Ядвига — это, по существу, точная параллель к семейству Ленцких: пан Томаш, панна Изабелла и панна Флорентина. Обойдем вниманием и то, что Ян Кречмар, исполнитель роли отца в «Семейной жизни», сыграл до этого Томаша Ленцкого в хасовской экранизации «Куклы». Обратимся только к самому главному — к чертам внутреннего родства обеих Изабелл.

Изабелла Ленцкая, как и ее кинематографическая праправнучка, тоже существо «нереализованное», существо «без реальности». Из-за своей принадлежности к аристократии героиня Пруса считает себя принадлежащей чуть ли не к сонму богов. Прус даже вводит ироническую сцену — в мечтах к Изабелле Ленцкой в ее скромную девичью опочивальню приходит сам Аполлон. Но обнищав, ари-

«Семейная жизнь»



стократы Ленцкие из сонма богов выбыли. И в этой обыденной реальности семидесятых годов прошлого века, где им теперь приходится существовать, Изабелла Ленцкая не способна занять сколько-нибудь определенное положение, не способна обрести какое-то место. Единственно, на что хватает ее сил,— это провоцировать, действовать наперекор Вокульскому, добивающемуся ее руки, и таким манером убедиться в том, что и она тоже существует как сила, хоть в этих пределах самостоятельная, способная влиять на окружающее ее пространство.

Следует заметить, что у Изабеллы Браун, кинематографической «куклы», тоже есть свой Вокульский. Это Марек, приятель и коллега ее брата. Как и его литературный предшественник, Марек тоже поднялся из «низов». На вопрос Беллы — кто его отец?— Марек с дурашливой напыщенностью заявляет: «kmieć».

В этой реплике важно и то, что отец Марека — крестьянин, и то, что употреблено такое старомодное слово (как если бы мы современного колхозника назвали по-древнерусски «кмет»). Потому что здесь подспудно, под шутливой старомодностью термина звучит чрезвычайно важный мотив: вековой традиции заводчиков Браунов, зафиксированной в актах и фотографиях, Марек противопоставляет куда более древнюю традицию — традицию пахарей, людей, неразрывно слитых с природой, с пространством.

«Нереализованность» обоих персонажей — героини Пруса и героини Занусси — делает несостоятельным суждение Ричарда Роуда, рецензировавшего «Семейную жизнь» в журнале «Филмз энд Филминг».

Английский критик назвал картину «социалистическим «Вишневым садом», тем самым выдвинув на первый план тему крушения, «распада гнезда». Здесь снова — и применительно к Занусси в который раз!— сработал стереотип критического мышления. И дело не в том, что критик ошибся в выборе литературной параллели, поскольку в «Семейной жизни» легче найти реальную перекличка не с Чеховым, а с романом Пруса, которого Р. Роуд, видимо, просто не знает. Вопрос куда глубже и принципиальнее. Если даже творение Чехова мы и сочтем пьесой о распаде гнезда, хотя проблематика ее гораздо сложнее и многозначнее, то и тогда «Вишневый сад» не будет иметь ничего общего с фильмом Занусси. Потому что пьеса Чехова — это повествование о том, как «почва уходит из-под ног» хозяев вишневого сада, о том, как жизненное пространство для людей, исторически себя изживших, начинает сжиматься вокруг них наподобие бальзаковской шагреневой кожи. Сюжетно это оформлено в виде продажи определенного куска земли — вишневого сада. Но если драму отгородившегося от жизни семейства заводчиков Браунов мы станем рассматривать в той же перспективе крушения, как это делает критик из журнала «Филмз энд Филминг», тогда придется забыть о том, что в Польше процесс потери Браунами почвы под ударами новой социалистической действительности происходил где-то в конце сороковых — начале пятидесятых годов. Польша семидесятых годов XX столетия такого процесса уже не знает. И, в соответствии с реальным положением дел в стране, Занусси не повторяет коллизию «Вишневого сада», а говорит о том, что у людей, подобных Браунам, теперь вообще уже нет реальности, на основе которой они могли бы «воздвигнуть» себя. Они переживают не ту стадию, когда почва уходит из-под ног, но ту, когда она уже окончательно исчезла: ее больше нет, она не существует как нечто реальное. И ассоциируя Изабеллу Браун с Изабеллой Ленцкой, Занусси поэтому заставляет нас воспринимать свою героиню как ископаемое, как реликт иной эпохи, и этим укрупняет, делает более масштабной историческую бесперспективность всей семьи Браунов.

Но если с Беллой и основными ее спутниками (по сюжету) связан «прусовский» слой фильма «Семейная жизнь», то в картине есть еще один слой — тот, где режиссер оказывается не позитивистом «семидесятых годов» (по выражению Пруса), а «романтиком пятидесятых годов»— и не прошлого столетия,

а века нашего. Это тот слой, где Занусси неожиданно оказывается сторонником кинематографического романтизма Вайды пятидесятых годов (и более позднего — добавим в скобках).

Этот слой связан с Витом.

Как личность этот беглец из разваливающегося дома своего отца находится на более высокой ступени, чем Белла. Потому что Вит последовательно и бескомпромиссно отрицает и свое прошлое и прошлое всей семьи заводчиков. Он может все это отрицать, потому что в новой жизни, в новой реальности молодой Браун занял определенное место, хотя в духовной его конституции превалирует пока еще неприятие всего того, что осталось за порогом его нового существования. Старое по-своему все же управляет еще Витом, — хотя и под знаком непримиримого отрицания — диктует ему поступки и решения. Заставляет доказывать непричастность к прошлому, заставляет жить, с отвращением, но почти непрерывно оглядываясь назад. У Вита в фильме может быть только одна-единственная линия движения — к тому, чтобы стать действительно свободным от прошлого. В одно из редких мгновений «человеческого»— не по «роли»— общения с сыном отец прямо заявляет Виту: «... ты живешь тем, чтобы мне что-то доказать, живешь наперекор мне, Белле, тетке, наперекор этому дому, и поэтому, когда мы исчезнем, ты почувствуешь огромную пустоту».

Но «Семейная жизнь»— это еще не рассказ о том, что произошло с героем, когда прошлое исчезло. Картина повествует о самом процессе исчезновения. Начало картины — состояние, определяемое известной фразой: «мертвый хватает живого»; конец фильма — это та стадия, когда мертвый уже умер, перестал властвовать над памятью живых, исчез. Или, пользуясь строкой Словацкого, это стадия, когда перестала «давить роковая сила», остающаяся и после смерти носителей зла.

«Семейная жизнь» представляет собой редкий драматургический парадокс. После брехтовских атак на Аристотеля она возрождает аристотелевское понятие катарсиса. Но катарсис у Занусси есть не драматургическая категория, а сам предмет изображения. Многие критики писали о наполненности, драматургической активности всех персонажей фильма. Всех, за исключением Вита. Он поражает, он раздражает своей безактивностью. Критики были правы и неправы: Вит действительно не действует, потому что для режиссера он есть то поле, на котором разворачивается, через которое прокатывается процесс исторического и нравственного катарсиса. Молодой Браун и остальные персонажи неминуемо должны соотноситься, как бездейственность и действие, как зритель и актеры, разыгрывающие некое «подражание действию», которое и совершает, в конце концов, в душах зрителей «очищение подобных аффектов путем сострадания и страха».

О мотиве очищения — при всем различии обоих режиссеров — разговор у Занусси ведется в терминах Вайды. В работе о «Пепле и алмазе» польский критик Марек Хендрыковский писал (впадая в своеобразный академический формализм), что выстрел Мацека в секретаря обкома Щуку есть трагический парафраз темы блудного сына. Но у Вайды это был только пластический мотив, у Занусси же тема блудного сына становится основой сюжета. Вайда изображает момент, когда сын становится блудным, трагически отворачивается от своего дома, от своего отечества, от своего будущего. И дом этот осознан как вся польская реальность, как родина. Занусси же говорит о двух домах: для создателя «Семейной жизни» существует б о л ь ш о й дом — страна, «видимое духовным зрением» пространство, и дом м а л е н ь к и й, собственно дом — отгородившаяся от новой действительности и захиревшая вилла заводчиков Браунов. Занусси изображает не превращение сына в блудного, но его возвращение — причем возвращение двойное. По фабуле, Вит возвращается в дом своих родителей, чтобы окончательно убедиться в необходимости бегства из него. Но именно поэтому он возвращается в большой дом — приходит в него окончательно очищенным от остатков своих связей с замкнутым прошлым.

Приходит способным полной грудью вбирать пространство, где совершается вечный круговорот изменений и становлений, где буйствует и непрестанно наращивается «коловращение бытия...»

У Вайды и у Занусси очищение связано с огнем, со стихией огня. Эпиграфом к роману Ежи Анджеевского «Пепел и алмаз», на основе которого создавалась картина Вайды, послужили два четверостишия Циприана Норвида, поэта прошлого века, романтика. У Вайды эти стихи звучат в самом тексте фильма. Очищающийся человек в них сравнивается с «горящей смолистой щепой», после чего спрашивается: что же от человека останется — пепел, «что в пропасть уйдет с бурей», или звездный алмаз, «заря вечной победы»? В «Семейной жизни» Белла за обедом тоже читает стихи и спрашивает у Марека, чьи они, для подсказки называя имена поэтов-романтиков. Как и у Норвида, речь в стихах этих идет об очищении.

Белла имеет право называть эти имена, потому что в строках, прочтенных ею, содержится набор романтических атрибутов, хотя противопоставление пепла и алмаза отсутствует. Но и здесь есть пламя, через которое проходит человек, есть стихия огня, вечность, и есть «чистая бездна небытия», аналог норвидовской «пропасти».

А потом оказывается, что стихи эти написал отец Беллы и Вита.

В одном из вариантов финала сценария, от которого Занусси впоследствии отказался, мотив огня получал еще и пластическое, фабульное разрешение. На рассвете обнаруживалось, что ночью отец умер. Но когда перед его телом зажигали свечи, ветер опрокидывал одну из них, и пожар пожирал старый, пришедший в полное запустение дом Браунов. Вит уходил поэтому уже не из дома, а с пепелища, и последняя фраза в сценарии звучала так: «А потом он шел среди ржи, с головой, поднятой кверху, с распростертыми руками, как будто хотел поймать ветер».

И снова аналогия с бегом Ольбрыхского из фильма «Все на продажу» очевидна. Круг замкнулся — если раньше, в «Структуре кристалла», Занусси намеревался поиронизировать над этим бегом, хотя, в сущности, иронизировал над своим персонажем, то в варианте сценария «Семейной жизни» такой романтический бег режиссер утверждал как высшую патетическую точку будущей картины.

В фильме Занусси снял патетику, но от основной темы слияния человека с пространством не отказался. При решающем объяснении с отцом Вит, предлагая ему переехать к себе, говорит и о стихах отца — стихи тронули его, задели за живое. Сын как бы намечает платформу, на основе которой возможен союз прошлого с настоящим. Эта платформа — национальная романтическая традиция, протянувшаяся от поэтов прошлого века через кинематографический романтизм Вайды в старый дом, стоящий у жизни на отшибе. Сын как бы предлагает отцу ощутить, что кроме дома заводчиков Браунов есть еще иной дом, живущий по иным законам. Но такой платформой старый Браун воспользоваться не намерен, он говорит: «Уходи, мне не нужна твоя жалость...»

И Вит действительно уходит. Утром, смешавшись с рабочими ночной смены бывшего завода Брауна, он стоит у окна электрички. И вдруг щека его начинает подергиваться в нервном тике, как у отца. Вит испуганно старается остановить этот тик рукой, потом равнодушно отмахивается и улыбается усталой и счастливой улыбкой, как человек, освободившийся от тягостного кошмара и обретший наконец внутренний покой, ту вожделенную гармонию духа, какой не было ни у одного из героев Вайды.

Прошлое Браунов теперь стало действительно чем-то внешним по отношению к новой жизни героя Занусси. Эта жизнь больше не может травмировать героя, не может оттягивать на себя его душевные силы.

Последний кадр опять вводит в картину мотив пространства. Лицо Вита за окном и проносящийся пейзаж от все убыстряющегося хода поезда сливаются в одну неразличимую темно-зеленую полосу. Теперь нет ни Вита, ни деревьев, ни кустарника, ни полей

за полотном дороги — есть только чистое движение, то романтическое единение с пространством, о котором грезили Мицкевич и Словацкий.

Этот патетический финал также есть прямой и полный эквивалент все того же бега Ольбрыхского в фильме «Все на продажу», хотя пластически эпизоды выполнены абсолютно по-разному.

Но, отметив сходство, мы обязательно, неминуемо должны отметить расхождения. И определяются они отнюдь не пластикой. Хотя оба эпизода близки, даже идентичны по своему смыслу, суть в каждом отдельном случае вытекает из иной цепи предпосылок и обоснований.

Мы постоянно говорим о беге Ольбрыхского, но на самом деле в картине Вайды есть две сцены с бегущими персонажами. И обе они дают своеобразное обрамление фильму. Он и начинается с того, что под аркой пролета, ведущего к железнодорожным путям, торопясь, задыхаясь, судорожно размахивая руками, мчится человек. Потом он выбегает на перрон, когда поезд уже двинулся и набирает скорость; но человек не желает сдаваться: несется рядом с поездом, стремясь сравняться с ним в скорости, пытается ухватиться за поручень, но срывается и гибнет под колесами.

Событие это взято из действительности. Оно прямо соотносится со смертью Збигнева Цыбульского, исполнителя роли Мацека в «Пепле и алмазе». Но Вайда это событие деформирует, лишает его подлинных реалий, жизненных соответствий, придав ему соответствия иные — кинематографические. Бег этот есть эпизод снимающейся картины. Сама съемка становится сюжетом фильма «Все на продажу». Так же, как и судьба главного исполнителя — Актера. Он ушел из дому, где-то бродит, не является на студию. Остальные персонажи говорят о нем, о его необъяснимых поступках, романтических жестах,— о легендах, которые он создавал о себе, о своем оккупационном прошлом, о своих военных подвигах. В этих легендах слились в странный фантастический сплав выдумка и подлинные факты, слились так, что одно от другого отделить уже невозможно. И все же из сумбура реплик, намеков, монологов постепенно вырисовывается облик Актера — существа, замкнувшегося в своем прошлом, в ностальгии, в подернутом паутиной времени романтизме былого. А к концу картины Актер погибает почти так же, как это происходило в первом эпизоде, где только репетировался эпизод картины.

Сцену, которая открывает фильм, можно было бы прочитать прямолинейно-символически. Вот человек, прославленный картинами пятидесятых годов, картинами, сплошь посвященными оккупации и первым годам народной власти. Он и себя как личность стремится превратить в героя этих картин, в героя, которому каждый день приходится решать глобальные вопросы — о сути движения истории, о своем месте в истории, о своем приятии или неприятии истории. Но пока он решает эти вопросы, реальность не стоит на месте: как поезд, она движется, все больше и больше наращивая скорости. И Актеру приходится бежать, судорожно задыхаясь, догонять поезд, который, увы, уже не сможет больше забрать его с собой. Но такая интерпретация, несмотря на свою очевидность и доходчивость, конечно, вульгаризировала бы, упрощала бы картину Вайды. Бег, снятый в начале фильма, и финальный бег Ольбрыхского нужно рассматривать и как эпизоды, противопоставленные друг другу, и как эпизоды, в чем-то продолжающие друг друга. Только при таком понимании проблематика фильма откроется нам во всей глубине. Задыхающийся бег в начале и свободный пружинистый бег в конце читаются как метафора свершившегося исторического перелома, как исторически обусловленная смена кинематографического героя.

Актер — как личность, как явление искусства, как социологический феномен, целиком вышедший из фильмов пятидесятых годов,— действительно переживает кризис. И его метания, его мучительные поиски места в жизни даны в картине «Всё на продажу» как черты архаические. С таким духовным багажом

Актер может стать только персонажем легенды. И он уходит из дому, уходит в пространство, чтобы как-то — снова и по-новому — ощутить свою связь с этим пространством; в подлинной реальности, а не в легенде найти прочную опору для существования.

Мысль Актера воплощает в жизнь Даниэль (так зовут в фильме героя Ольбрыхского), воплощает своим собственным свободным единением с пространством, воплощает и как преемник и как человек новый по отношению к своему предшественнику. К неразрывному слиянию с современностью, сиюминутной реальностью Даниэль приходит, и продолжая дело Актера, и отрицая его, во всяком случае, отрицая давящий на Актера груз прошлого. Приходит в результате собственного, лично выстраданного решения.

Герой Занусси — родной брат Даниэля из фильма «Всё на продажу», и в то же время — человек, увиденный на ином этапе истории. Виту Брауну не приходится выстрадать свое слияние с реальностью. Оно совершилось уже до начала фабульного действия. И единение героя «с пространством» тут не ставится ни на минуту под сомнение. Но видится оно и как, пусть возможная, но все же далекая цель развития. Таково различие между картинами Вайды и Занусси; сближает же их то, что, как и в фильме Вайды, единение героя с историческим пространством в «Семейной жизни» совершается в том же самом романтическом жесте — человек (в раннем варианте сценария) идет, раскинув руки, как будто желая поймать ветер. Этим жестом Занусси утверждает новое — целостное, внутренне гармоничное — отношение поляка семидесятых годов к миру, к окружающей реальности, утверждает, раскрывая также и постоянство старой романтической традиции.

Увиденное в подобной генетической связи — Вит Браун — Даниэль — Актер, персонаж из фильмов пятидесятых годов,— творчество Занусси приобретает иное измерение, представляется красноречивым свидетельством нового этапа в развитии, в состоянии польского общества, а следовательно, и современного польского кино. Это состояние точно выразил Рышард Коничек. Говоря о молодых режиссерах, дебютировавших в последние несколько лет, критик называл их «поколением тридцатилетних», подчеркнув тем самым, что приобретение жизненного опыта началось для них после 1956 года. Коничек писал: «Социализм для этого поколения не был уже делом индивидуальных борений и выбора, но стал средой естественной», формой общественного бытия, «полностью принимаемой в ее социальных и моральных основаниях».

Это новое мироощущение нового поколения и воплотилось адекватно в герое фильма Занусси «Семейная жизнь».

●

В заключение остается сказать о короткометражном фильме Занусси «Роль», снятом по заказу западногерманского телевидения. С «Семейной жизнью» эта картина соотносится так же, как «Структура кристалла» с фильмом «За стеной» (там даже актеры одни и те же — Даниэль Ольбрыхский, Ян Кречмар). Но если «За стеной» прямо наследовала проблематику «Структуры» и ее комментировала, то мысли, выраженные в «Семейной жизни», доказываются в «Роли» от противного.

По существу, «Роль» так же, как и «Семейная жизнь», утверждает идею очищения от мелкого частного прошлого ради восприятия прошлого великого. Но утверждает иначе — саркастически обличая тех, кто этого не понимает, не может на такое очищение отважиться.

В «Роли» опять возникает замкнутый, отгороженный от мира дом, приют для престарелых. Он настолько изолирован, что визит сына к одному из постояльцев приводит всех в неописуемое волнение. Это событие чрезвычайное, из ряда вон выходящее.

Визитер — снова Даниэль Ольбрыхский — и снова блудный сын, но не такой, как в «Семейной жизни». Он — артист, тоже «специалист» своего рода, он вечно странствует, где-то гастролирует. Видимо, раньше у отца с сыном были трения, ссоры, в которых стороной правой был отнюдь не сын. Отец встречает его поэтому враждебно, а в диалоге, возни-

кающем между ними, как навязчивый лейтмотив, повторяется вопрос отца: «Что тебе нужно?», «Что еще ты хочешь унести?»... Сын уверяет в своем бескорыстии, он нежен, обходителен, и отец смягчается, соглашается пойти с сыном на прогулку, причем гордо шествует мимо целой череды стариков и старух, сбежавшихся посмотреть на необычное зрелище — на человека из иного мира.

А после чая отец (Ян Кречмар) дремлет в кресле, и тут выясняется истинная цель визита — сын жадно всматривается в отца, запоминает его позы, жесты, повадку. Ему, оказывается, дали роль Фауста, и чтобы сыграть героя Гете в старости, сын пришел «украсть» у отца его внешний вид. В великое прошлое — в «Фауста»— актер пытается войти как мелкий обманщик и вор, все еще находящийся в плену у частного, мещанского пустопорожнего прошлого.

Герой общественно пассивный, погруженный в социальную анемию, для Занусси неприемлем. Рабское наследование, копирование прошлого режиссер встречает сарказмом, гневом осуждения. «Роль» по стилистике — по строгой, лаконичной, графически четкой манере кинематографического письма — уже неизмеримо далека от романтических порывов «Семейной жизни». Кто ж он, этот режиссер из третьего поколения? Создатель нового романтического течения в современном польском кино или лирик, всего лишь преодолевающий «болезни» герметического, эзотерического, традиционного романтизма?

Окончательный ответ нужно ждать от будущих картин режиссера. Одно несомненно — гражданское и поэтическое «я» режиссера со всей очевидностью характеризуют его как незаурядного мастера экрана, включившегося своим тонким и светлым искусством в новый кинематограф социалистической Польши.

Публикуя статью, посвященную творчеству режиссера Кшиштофа Занусси, редакция имеет в виду в дальнейшем продолжить на страницах журнала разговор о современной польской кинематографии и ее мастерах. Редакция намерена вернуться к ряду положений, высказанных автором статьи, в последующих материалах.

Шекспир и кинематограф

(Из опыта экранизаций в зарубежном кино)

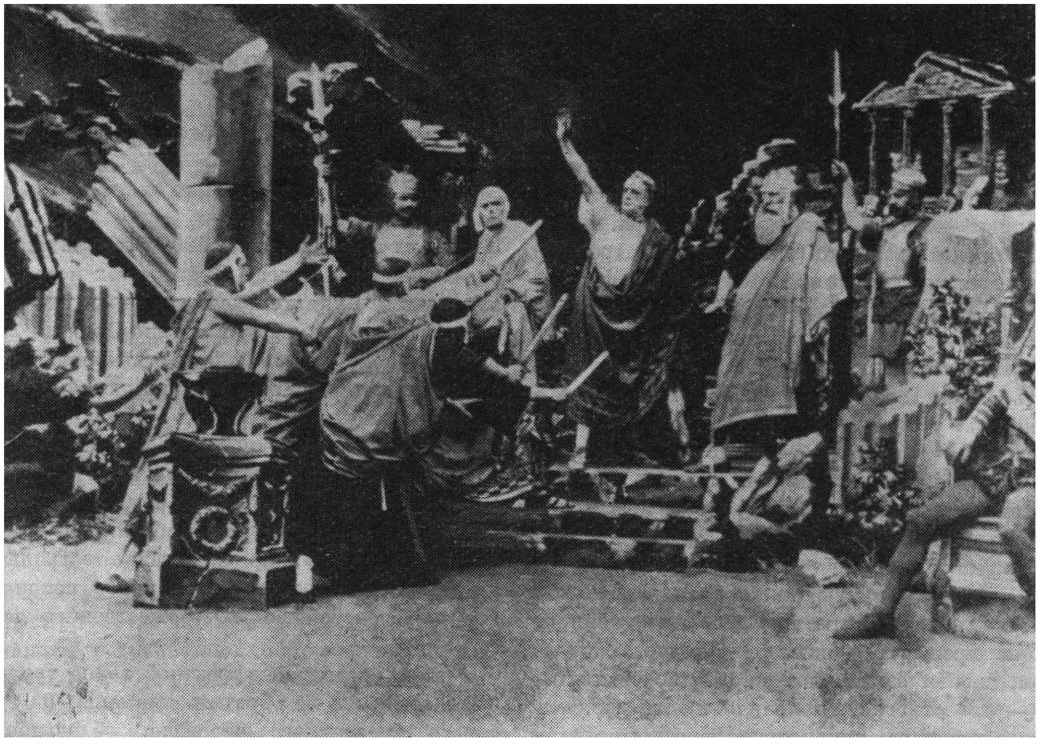
А. Липков

В один из солнечных дней 1899 года лондонцы, оказавшиеся на берегу Темзы у тех мест, где начинается Букингемская улица и высятся построенные в семнадцатом веке Водяные ворота Йоркского дома, могли стать свидетелями необычного зрелища. Группа людей в пышных старинных костюмах расположилась картинной композицией перед непонятной черной коробкой, установленной на треноге. Человек, стоявший рядом, крутил рукоять этого таинственного приспособления, а «средневековые люди», преувеличенно-театрально жестикулируя, разыгрывали некое непонятное для непосвященных торжественное действо.

В этой красочной эффектной толпе трудно было сразу же не обратить внимания на высокого энергичного человека, облаченного в мантию и увенчанного королевской короной. То был сэр Герберт Бирбом Три, известнейший трагик, основатель и руководитель труппы Театра Ее Величества, где с необычайным блеском он поставил более десяти шекспировских пьес. Одной из его сенсационных постановок стал «Король Джон».

Удивительное представление, происходившее близ набережной Темзы в конце прошлого века, было съемкой фрагментов этого спектакля, съемкой первого в истории кино «шекспировского фильма».

Всего три года отдаляют этот момент от рождения кинематографа. Он еще никем не почитался искусством, он еще только делал свои первые «младенческие шаги». Но уже тогда, вторгаясь в высокий мир шекспировской драмы, кинематограф как бы заглядывал в свое будущее, силясь угадать в нем очертания тех времен, когда техническая диковина, аттракцион ярмарочных балаганов преоб-



«Шекспир, сочиняющий «Юлия Цезаря». Режиссер Жорж Мельес. (Справа — Жорж Мельес в роли Шекспира)

разится в великое искусство, волнующее умы и сердца миллионов.

И в этой не слишком длительной, но трудной, полной драматизма эволюции буквально с самых первых ее ступеней и на всем пути развития идут десятки и сотни шекспировских экранизаций.

Шекспировских фильмов насчитывается сегодня свыше пятисот с половиной. Правда, далеко не все они имеют прямое отношение к произведениям Шекспира: иногда это осовремененные версии, достаточно далеко ушедшие от первоисточника, иногда — фильмы, в действие которых так или иначе вкраплены фрагменты из пьес драматурга, иногда — бурлескные комедии, травестирующие великие образы, а порой — картины, обязанные Шекспиру лишь одним своим названием.

Всеми этими лентами, удачными и неудачными, прославленными и навсегда забытыми, ремесленными поделками и художническими откровениями, отмерены не только поиски кинематографа на пути осмысления шекспировского наследия, ими отмерен его путь осознания себя как искусства.

Действительно, если бы можно было свести в единый реестр все мотивы, побуждавшие творцов к каждой очередной экранизации Шекспира, картина, наверное, получилась бы весьма пестрая: временами комичная, временами обескураживающая своим простодушным прагматизмом и, к счастью, достаточно часто внушающая уважение, заставляющая размышлять.

Сэр Герберт Бирбом Три, запечатлевший себя в роли короля Джона и тем положивший

начало киношекспириане, по-видимому, делал своего рода «сувенир на память» — движущийся фотоснимок, который можно было бы хранить и показывать друзьям после того, как спектакль окончит срок своей жизни — во всяком случае нет никаких свидетельств того, что этот фильм когда-либо был показан с коммерческими целями.

Однако если первая съемка шекспировского спектакля была своего рода кинолюбительством, то последующие — а их предостаточно — имели вполне определенные популяризаторские и одновременно коммерческие цели. Тиражированные копии прославленных спектаклей предназначались для эксплуатации огромной аудитории, ранее не имевшей возможности или потребности увидеть их на сцене. Именно благодаря кинематографу эта аудитория еще в начале века могла познакомиться с искусством прославленных трагиков: Френсиса Роберта Бенсона в образах Антония и Ричарда III, того же Герберта Бирбома Три в «Генрихе VIII», Джонстона Форбс-Робертсона, Жана Мунье-Сюлли, Сары Бернар в «Гамлете», Эрмете Новелли, повторившего на экране свои лучшие сценические воплощения — Лира и Шейлока.

Конечно же, это был «Шекспир для бедных», конечно же, экран давал весьма жалкое безголосое подобие нашумевших спектаклей, и сам смысл их из-за утраты живого диалога и из-за купюр в сюжетах весьма часто оставался неясным для аудитории иллюзионов. И все же эти ленты шли, и шли с успехом — они открывали зрителю синематографов окно, ну хотя бы — окошечко, в неведомый дотоле мир театра, в мир высокой драмы.

Интерес к Шекспиру в тот период объясним и другими причинами. С ростом популярности кинематографа он все более привлекал к себе внимание общества, причем не только доброжелательное. И все чаще раздавались голоса, обвинявшие кинопредпринимателей в изображении грубых сцен убийств, в разжигании пагубного интереса к преступлениям и насилию — ко всему, что вредно влияет на нравственность общества. Неизбежным следствием этих протестов было введение цензуры над кинозрелищами.

В этих условиях Шекспир был просто находкой для кинематографа. Сколько кровавых преступлений, сколько жутких злодейских убийств, сколько завораживающих сенсаций открывали строки его драм. И ни к чему не подкопаешься — классика! Шекспир выше подозрений.

Любопытно, что неприятности с цензурой у киношекспироманов все же были, хотя они — лишь парадоксальные исключения, подтверждающие общее правило.

В 1908 году полицейский лейтенант, ведавший делами цензуры в городе Чикаго, не одобрил «Макбета», выпущенного студией «Вайтаграф». Он назвал фильм «худшей из кровавейших мелодрам» и, видимо, был не так уж далек от истины. По указанию лейтенанта из фильма были вырезаны убийство Дункана, размахивание окровавленным кинжалом и поединок Макбета с Макдуфом.

В 1914 году во Франции цензор города Виллафранка-на-Роне не разрешил выпуск итальянского фильма «Отелло» — он не мог примириться с убийством Дездемоны. В том же году американский фильм «Венецианский купец» подвергся в Чикаго жестоким нападкам. На этот раз, впрочем, в роли обвинителя выступал не полицейский цензор, а городской раввин. Он требовал запрещения фильма, ссылаясь на то, что пьеса Шекспира «больше, чем любая другая книга, больше, чем любое иное влияние в мировой истории, повинна в возникновении широко распространенного предубеждения против евреев». Цензурный совет, однако, счел возможным не согласиться с доводами духовного лица.

В целом, если под маркой Шекспира можно было протащить больше, чем под любой другой, то магия его имени все же не была беспредельной. Дэвид Уарк Гриффит, обсуждая с интервьюером возможность перенесения на экран нашумевшей в начале 20-х годов постановки «Гамлета» с Ричардом Бэрримором, говорил: «В пьесе пять убийств. Что скажут цензоры (и не только скажут, но и сделают)?»

В годы немого кино цензоров заботила глав-

ным образом действенная сторона: поединки, убийства, отравления. Сейчас кино уже давно обрело звук, и ныне спокойные, трезвые шекспировские монологи нередко настораживают цензоров не в пример больше, чем самые жуткие, самые кровавые подробности трагедий...

●

Перебирая многочисленные мотивы повышенного интереса кинематографа к Шекспиру, мы неминуемо приходим к главной, лежащей в основе всех иных первопричине. Она заключена в глубоком родстве его драматургии самой природе кинематографа.

Сначала это родство выявлялось лишь в своих внешних признаках — динамичности, открытой действенности: первый экранный «Гамлет» с Сарой Бернар (1900) и первый экранный «Макбет» (США, 1905) были запечатленными на пленку сценами поединков из этих трагедий.

Несколько позже кинематограф начал обнаруживать для себя более глубокие и богатые пласты шекспировской поэтики. Джон Эмерсон, сценарист и режиссер «Макбета» с Бирбомом Три, удивленно констатировал в 1916 году: «В ходе работы над сценарием оказалось, что задача не так трудна, как я ожидал. В действительности она была поразительно легка, так как шекспировская драматургическая структура намного ближе по форме к кино, чем современная пьеса или роман».

Близость эта определена прежде всего монтажным строением произведений Шекспира. Не случайно в своей книге «Искусство кино» Эрнст Линдгрен в качестве примера монтажа диалога приводит фрагменты «Юлия Цезаря». И также не случайно Сергей Эйзенштейн в период работы над «Александром Невским» обращался к примеру монтажного построения битвы в «Макбете».

Немаловажным для кинематографа было и то, что вместе с шекспировской драматургией он вбирал в себя опыт и других искусств — живописи, графики, музыки, черпавших из нее темы и образы задолго до появления «движущейся фотографии».

В американском «Юлии Цезаре» (1908) сцена на форуме была повторением картины Жана Леона Жерома. В датском «Гамлете» Августа Блома (1910) сцена сумасшествия Офелии воспроизводила композицию гравюры Джона Бойделя. Сегодня копирование живописи в кадре чаще всего анахронизм, но для только еще складывавшегося, прощупывавшего свои возможности искусства «десятой музы» подобные заимствования были не только извинительны, но безусловно необходимы.

Аналогично обстояло дело и с музыкой. На смену стандартному набору популярных мелодий, заученных таперами для всех возможных случаев — объяснение в любви, буря, катание на лодке — шекспировские экранизации принесли в кинематограф, «немой» кинематограф, звучание симфонии. Музыка для шекспировских фильмов была уже написана — оставалось ее только скомпилировать для экрана. Произведениями Чайковского сопровождались английский «Гамлет» (1913) с Джонстоном Форбс-Робертсоном в главной роли, немецкая экранизация той же трагедии (1920), где главную роль играла Аста Нильсен, американская версия «Ромео и Джульетты» (1916, «МГМ»). Тогда же, в механической записи или в живом исполнении в кинозалах прозвучали мелодии Гуно, Верди, Николаи, Мендельсона.

Шекспир оказался автором удивительно динамичным, способным отвечать задачам кино на самых разных этапах его развития, самым различным уровням его умственной зрелости.

Именно это — главная причина постоянного обращения к нему кинематографа, а не какие-то случайные стечения обстоятельств.

Когда в 1947 году Орсон Уэллс поставил «Макбета», можно было услышать голоса, вполне серьезно объяснявшие происхождение этой работы его неудачным, в ту пору уже распавшимся супружеством с Ритой Хейворт, популярной американской звездой тех лет. Обозлясь, якобы, на всю лучшую половину человеческого рода, режиссер выбрал у Шекспира самую женоненавистническую его пьесу.

Вправду ли так было? Вспомним другие высказывания о фильме. Морис Бесси пи-

сал в своей монографии об Уэллсе: «Макбет» отражает кровавый кошмар, в который только что был погружен мир. «Макбет» — это кульминация мировой войны, геноцида и ада концентрационных лагерей».

Для женофоба, пожалуй, многовато. Фильм рожден не личным опытом Уэллса, а опытом трагедии, пережитой всем человечеством.

В экранизациях Шекспира порой самые, казалось бы, сугубо художественные проблемы неожиданно окрашиваются глубоким политическим смыслом. Скажем, как снимать фильм — цветным или черно-белым? Джон Хаусман, продюсер американского фильма «Юлий Цезарь» (1953), так объяснял свое решение делать картину черно-белой: «Есть известные параллели между этой пьесой и современностью. Люди ассоциируют диктаторов с черно-белой кинохроникой, вроде кадров Муссолини на балконе. В цвете же фильм становится просто спектаклем».

В шекспировском «Юлии Цезаре» Хаусман видел вполне осязаемые параллели к событиям не столь давнего прошлого — к мюнхенскому сговору, к встрече Гитлера и Муссолини на Бреннерском перевале — ко всем тем «изъявлениям дружелюбия за столом конференций, которые вскоре должны были обернуться насилием и смертями».

В политических коллизиях Древнего Рима, ожившпх в экранизации Манкевича — Хаусмана, зрителями легко прочитывались рожденные XX веком аналогии — и с гитлеровской Германией и с современной Америкой (Цезарь, поднимающийся по ступеням форума в окружении своих приверженцев, походил в фильме на главу гангстерского клана; в характере Каски, в интонациях его рассказа о том, как Цезарь «отказывался» от предлагавшейся ему Антонием короны, едва удерживаясь, «чтобы не вцепиться в нее всей пятерней», о том, как «орала» и неистово рукоплескала, и кидала вверх свои «пропотевшие ночные колпаки» толпа, так заразившая воздух «своим зловонным дыханием, что сам Цезарь чуть не задохнулся», узнаем беспринципный цинизм современных политиканов).

В «Юлии Цезаре» Стюарта Берджа (1969) читается совсем иной политический контекст. Фильм создавался уже после того, как Америку потрясли убийства Джона Кеннеди и Роберта Кеннеди, личным другом которого был Джейсон Робардс, игравший в этой экранизации Брута. Поэтому именно сам ужас политического убийства, его кровавая жестокость стали кульминацией фильма. Убийство показано во всей его отталкивающей неприглядности: заговорщики друг за другом наносят удары, затем все вместе обрушиваются на умирающего Цезаря, полосуют кинжалами его тело на глазах у потрясенных сенаторов и, наконец, завершают свой безжалостный ритуал омовением рук в крови жертвы.

«Гамлет». Режиссеры Свен Гад и Гейнц Шалль. (В роли Гамлета Аста Нильсен)

Актуальность, политическая острота Шекспира подтверждается и путем от противного: не только его необычайной популярностью, но и фактами его неожиданного забвения в той или иной стране.

Почему, например, Италия, которая до первой мировой войны экранизировала «Юлия Цезаря» чуть ли не каждый год, а иногда и два раза в год, после прихода фашистов к власти как будто забыла о существовании этой трагедии? Ответ напрашивается сам собой. Дуче, мнивший себя прямым и идейным наследником цезарей, естественно, не был заинтересован, чтобы народ смотрел, как на экране убивают его «предшественника».

Впрочем, дело не в одних только актуальных параллелях, гораздо важнее для современности сам нравственный идеал Шекспира, его философия, его гуманизм. И это может служить вполне весомой причиной для гонений на автора. В Германии за все время нацистской диктатуры кино обратилось только к одной из всех шекспировских пьес — к «Виндзорским насмешницам». Впрочем, и эта комедия показалась авторам фильма «Веселые женщины» недостаточно занимательной. Они ее подправили и улучшили, добавив кое-что из «Двенадцатой ночи», но еще больше из «Петера». Причины столь пренебрежительно-покровительского отношения к драматургу понятны: сам шекспировский идеал свободной, ненормированной личности не втискивался в узкие мерки национал-социалистской идеологии, регламентировавшей человека во всех его проявлениях, отводившей ему роль мелкого гвоздика в подметке большого общегерманского сапога.

Фашисты вообще относились к Шекспиру крайне неодобрительно. В театрах лишь изредка ставились его комедии «Укрощение строптивой», «Сон в летнюю ночь» (конечно, без музыки неарийца Мендельсона, которая как раз в это время прозвучала с экрана в американском фильме, созданном эмигрантами из Германии — Максом Рейнгардтом и Уильямом Дитерле), но и эти постановки вызывали раздражение официальной — иной, впрочем, и не было — критики.

И не случайно также в разгар «культурной революции» в Китае маоистский список «ядовитых фильмов» не обошел своим вниманием ни «Отелло» Сергея Юткевича («проповедует буржуазный гуманизм, ратует за то, что любовь превыше всего»,) ни «Гамлета» Лоренса Оливье («ратует за личную месть, служит королям и военачальникам, обеляя их»). А вскоре вслед за этим по распоряжению председателя Мао из библиотек и книжных магазинов исчез и первоисточник — шекспировский «Гамлет». Он, как разъяснила китайская печать, воспевает буржуазную природу человека и самого буржуазного человека. Слово «буржуазный» припутано наверняка для острастки. И для затуманивания истинного замысла запрета. А вот «человек» — это по существу. Маоистскому режиму не нужны люди, личности. Нужны подданные — послушные, все исполняющие винтики.

Эти и другие подобные примеры говорят о том, что в Шекспире настоящий художник (от «усердия» ремесленника никто не застрахован) находит все: современную политику, современную философию, надежды, тревоги, духовные поиски современного человека, ответы на вопросы о сущности мира и актуальных жизненных проблем. Кинематограф учился и учится у Шекспира мыслить. Киноискусство, обращаясь к творениям великого гуманиста, расширяет свои горизонты. В этом смысле очень важен опыт советского кино; однако для того, чтобы хотя бы бегло осветить его, потребовалось бы отдельная работа, явно не укладывающаяся в рамки настоящей статьи.

●

Кинематограф начала века... Сегодня, глядя на сохранившиеся шекспировские ленты немых времен (некоторые из них имеются в собрании Госфильмофонда), трудно поверить, что эти невнятные сумбурные киноиллюстрации имеют какое-либо отношение к экранизациям нынешним — к фильмам Оливье и Уэллса, Козинцева и Куросавы, Брука и Дзеффирелли. Отношение, однако, самое прямое. Уже в тех неумелых, наивных опусах кинематограф нащупывал путь собственного,

нетеатрального прочтения великих пьес. Он постепенно доказывал свою способность дать им то, что было недоступно сцене: живую природу — небо, землю, море, подлинные натурные декорации средневековых замков и улиц средневековых городов, подлинное оружие тех лет, массовые картины баталий и народных сцен. Он давал актеру неведомые ранее возможности — крупный план, монтаж.

Нелепо было бы ставить кинематографу, искусству, отличному от театра, жесткие требования тождественности оригинальной драматургии.

Любопытно, что чем менее зрелым было кино, тем более оно стремилось хранить верность шекспировскому сюжету. Авторы торопливых одночастевок со всей серьезностью пытались пересказать в них если уж не всю пьесу, то хотя бы всю главную драматургическую линию. Но первая же двухчастевая экранизация Шекспира — «Ромео и Джульетта» (Италия, 1911), хотя, казалось бы, имела возможность быть гораздо ближе к оригиналу, достаточно смело трансформировала его. Фильм начинался прямо со сцены на балконе. Тибальт оказывался не кузеном Джульетты, а соперником Ромео, добивающимся ее руки; исчезли из действия Парис и Меркуцио. Упрощение сюжета позволило более подробно пересказать его, но это был именно пересказ, пусть даже несколько выпрямленной канвы действия.

Однако уже в пору своего младенчества кинематограф дал художника, позволявшего себе вольность обращаться с Шекспиром лишь как с источником для своего раскованного воображения, лишь как с материалом для своих наивных феерий. Это был Жорж Мельес. Его шекспировские фильмы, увы, не сохранились. Но содержание двух из них — «Гамлета» и «Смерти Юлия Цезаря» — дошло до нас в изложении брата художника Гастона Мельеса.

В «Смерти Юлия Цезаря» изображался Шекспир, сочиняющий трагедию. Сцена убийства никак не получалась, драматург нервно ходил по комнате и, опустившись в кресло, задумывался. И тут его озарившаяся фантазия рисовала картину римского форума, появлявшиеся женские фигуры возжигали благовония, Брут, Кассий, Каска и другие заговорщики горячо обсуждали план покушения на диктатора и клялись на мечах, что он умрет. А затем приходил Цезарь, и убийство свершалось.

Шекспир возбужденно расхаживал по своему кабинету, радуясь, что сцена наконец-то родилась. Слуга вносил хлеб на подносе, но поэту не хотелось есть и, схватив нож, он яростно вонзал его в каравай. Поняв комичность ситуации, он искренне смеялся вместе со слугой, а когда тот уходил, Шекспир останавливался в задумчивости, скрестив на груди руки, и превращался наплывом в свой собственный бюст, вокруг которого «все нации размахивали флагами и гирляндами».

Простодушная незамысловатость этого опыта сейчас вполне очевидна, но она отнюдь не препятствует высочайшей оценке того, что сделал Мельес: он нащупал путь творческого претворения Шекспира, воссоздания его присущими кинематографу средствами, точнее — доступными тогдашнему его уровню.

Со временем практика подтвердила плодотворность заявленного им пути: в числе лучших немых шекспировских экранизаций — «Гамлет» с Астой Нильсен, звуковых — «Кровавый трон» Куросавы, «Полуночные колокола» Уэллса. Создатели этих лент не копировали шаг за шагом шекспировский сюжет, они претворяли его своим творческим видением, вдыхали в него новую жизнь, новую кинематографическую образность.

Однако далеко не сразу шекспировский кинематограф пошел по предугаданному Мельесом поэтическому пути — он тяготел к прозе. Он стремился дать зрителю обстоятельные сюжетные мотивировки, опущенные Шекспиром во имя иной связи — поэтической.

Отелло в фильме Дмитрия Буховецкого в первой же сцене, разворачивавшейся в величественных залах дворца дожей, назначал Кассио своим лейтенантом, и зритель понимал, что этим и только этим вызвана ненависть к мавру незаслуженно обойденного повышением Яго. В немецкой версии «Венецианского купца» (1923) появились новые сюжетные линии

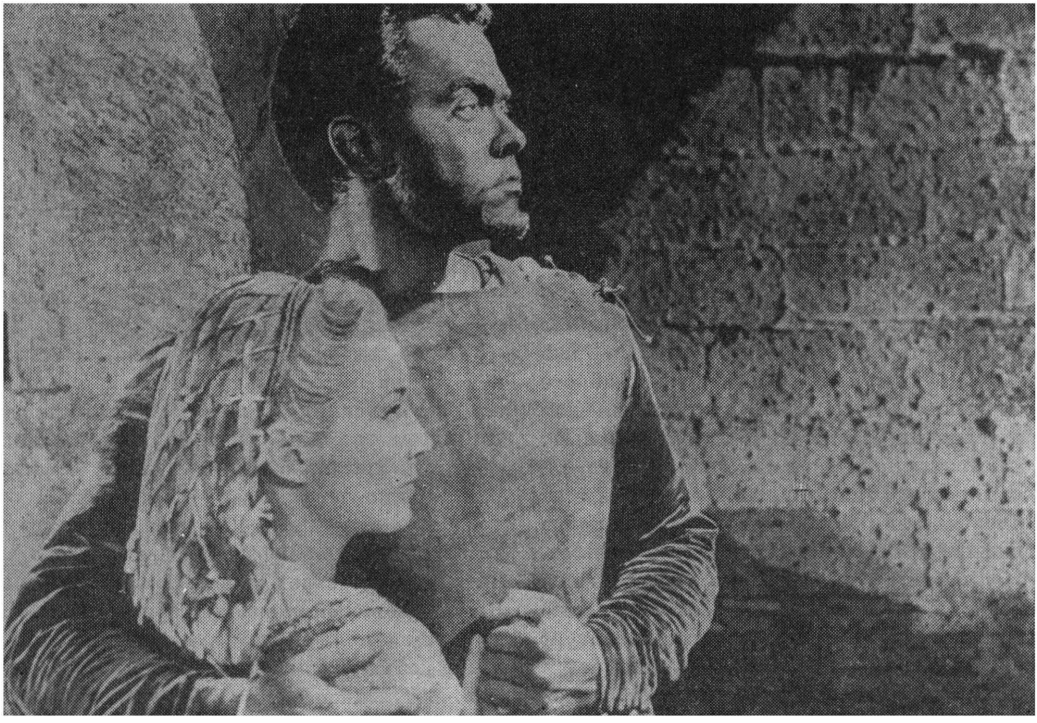
и новые герои. Жена Мордехая (Шейлока) умирала от сердечного приступа, хватившего ее во время перебранки с Бенито (Антонио) и Джанетто (Бассанио). Элиас, жених дочери ростовщика Рахили (Джессики), топился с горя в канале после ее бегства с христианином. Все это призвано было объяснить, почему старый еврей так непримирим в своей ненависти.

Но эта растолкованная до азов причинность поступков героев сразу же переводила шекспировские драмы в плоскостное измерение, лишала их глубины. Сводя все к личным мотивам, авторы экранизаций не оставляли места мотивам более важным — философским, историческим. Ибо ненависть Яго к Отелло, Шейлока к Антонио вызвана несовместимостью самих их человеческих типов, самих их нравственных позиций. Один воспринимает мир как обезьяний питомник, другой убежден в гуманности и благородстве человека; один строит все на корыстном расчете, другой — на щедрой вере в дружбу и человеческое достоинство.

Авторы «Венецианского купца», а также и ряда других лент не случайно вводили в свои экранизации мотивы из дошекспировских источников, откуда драматург черпал свои сюжеты,— из новелл Джованни Фиорентино, Мазуччо из Солерно, Луиджи да Порто, Маттео Банделло, хроник Саксона Грамматика. Их мотивировки более жизнеподобны, более понятны и объяснимы с бытовой точки зрения.

Экран не только проанализировал шекспировские пьесы. Акцентируя внимание на действенной стороне, на поединках и баталиях, переводя в зрительный ряд лишь словесно

«Отелло». Режиссер Орсон Уэллс



«Юлий Цезарь». Режиссер Джозеф Манкевич

описанные убийства и гибели, не будучи в силах адекватно воплотить поэзию и мысль Шекспира, создатели экранизаций выдвигали на первый план мелодраматическую сторону. Иногда это выходило непреднамеренно, чаще — вполне сознательно. Перечисляя достоинства своей постановки «Макбета» с участием Бирбома Три, режиссер Эмерсон добавлял напоследок: «И не забудьте: «Макбет», помимо его психологических достоинств — замечательно хорошая мелодрама»...

Высказывались даже суждения, что трагедия на немом экране вообще неосуществима. Натан Зархи писал в своей незавершенной «Кинематургии»: «Экранизированный «Гамлет» будет в кинематографе мелодрамой. Он дойдет до нас не в трагедийности и философичности своей».

И это мнение далеко небезосновательно. Впрочем, к тому моменту, когда оно было высказано, кинематограф создал фильм, противоречащий ему. Это был «Гамлет» (1920) Свена Гада и Гейнца Шалля с Астой Нильсен в заглавной роли.

Причина их удачи, возможно, объясняется обстоятельством достаточно случайным, а именно тем, что принца датского играла женщина. Собственно говоря, само по себе это не было новостью: миссис Сиддонс положила начало бесчисленной галерее женщин-Гамлетов еще в 1777 году. Но главное отличие постановки Гада и Шалля от всех иных, театральных и кинематографических, заключалось в том, что они не только сделали женщину Гамлетом, но и Гамлета — женщиной.

Идею этой трансформации сценарист Эрвин Гепард почерпнул из книги Эдварда П. Вининга «Тайна Гамлета», изданной в Филадельфии в 1881 году. Предупредив читателя, что его концепция «на первый взгляд может показаться абсурдом», автор убежденно доказывал, что на самом деле принц датский — женщина, что она любит Горацио, и что ее мужской облик объясняется тем, что в свое время Гертруда скрыла истинный пол родившегося ребенка, чтобы разрешить сложную проблему престолонаследия.

Авторы фильма не стали вникать, абсурдна эта идея или нет. Их она устраивала, поскольку сценарий писался специально для Асты Нильсен. Поэтому в сюжет картины вошли домыслы автора «Тайны», а кроме того мотивы хроник датского историка XII века Саксона Грамматика и анонимной немецкой пьесы

«Наказанное братоубийство», которая, по мнению ряда исследователей, основывается на несохранившейся дошекспировской трагедии о Гамлете (ее автором, возможно, был Кид).

...Фильм открывается прологом. Идет битва между датчанами и норвежцами. Перед сражением Фортинбрас и король Гамлет заключили скрепленный печатью договор, по которому побежденный лишается всех своих земель. А в это время королева Гертруда рождает дочь. Вбегает задыхающийся израненный гонец и сообщает, что король убит в бою. Королева знает, что поскольку у Гамлета нет наследника, ей грозит потеря короны и власти. И тогда по наущению няньки она решается на обман: придворным объявляется, что родившийся ребенок — мальчик.

Но весть, принесенная гонцом, оказалась ложной. Раненый в бою, но сразивший врага король Гамлет возвращается и узнает о случившемся. Однако он соглашается хранить тайну.

Такова витиеватая мотивировка, придуманная авторами. Таковы правила игры, которые предлагается принять зрителю.

Что же получилось в результате учиненной трансформации? Получилось следующее.

Гамлет любит Горацио, но не может открыться ему. Офелия любит Гамлета, но он не вправе объяснить ей всю тщетность ее чувств. Горацио заглядывается на хорошенькую Офелию, и Гамлет прячет ревнивую досаду. И лишь в финале картины, когда Горацио, припав к груди сраженного друга, озарится разгадкой страшной тайны, Гамлет прошепчет ему на прощание: «Слишком поздно, любимый. Слишком поздно». Одним словом, мелодрама душещипательнейшая.

Но Аста Нильсен играет трагедию. Трагедию женщины, лишенной права любить. Трагедию человека, видящего, как осквернено кровосмесительством, пьяным блудом оргий и корыстным расчетом прекрасное чувство любви. Трагедию жестокого и подлого мира, из которого ушла любовь, который любви и не достоин.

Поэтому такой остротой наполняется в фильме линия взаимоотношений Гамлета с матерью. Они непримиримы, как могут быть непримиримы лишь две оскорбленные в своих чувствах женщины. Для Гамлета Гертруда не только предала отца, она предала Любовь. Она ее убийца.

И Гертруде столь же ненавистен Гамлет. После смерти Клавдия (он сгорел в пьяном забытьи, подожженный факелом принца), она проникается неистовой злобой раненой самки. Она сама натирает ядом острие рапиры — той, которой будет сражен ее сын. Ее дочь.

Талант Асты Нильсен оказался выше мелодрамы. Он вернул трагедии ее трагическое дыхание. Но это уже была трагедия совсем иного рода, чем шекспировская.

И в общем-то это был случай уникальный — лишь исключение, подтверждающее правило. Требовалось еще время, чтобы трагедия Шекспира ожила на экране именно как трагедия. И для этого нужен был не только звук. Нужен был опыт зрелого кинематографа, его способность вобрать в себя уроки трагических испытаний, пережитых человечеством в XX веке.

●

Во время международной шекспировской сессии, проходившей в 1964 году в Париже по случаю 400-летия со дня рождения Шекспира, Питер Брук поставил вопрос: «А что если бы великий драматург жил в наши дни? Кому он адресовал бы свои произведения, театру или кинематографу?»

Выступавшие ответили Бруку по-разному. Английский прозаик Лоренс Даррел склонялся к тому, что Шекспир избрал бы кинематограф, как более современное средство выражения. (Еще более категорично ту же точку зрения прокламирует Орсон Уэллс. В одном из своих интервью он говорил: «Если бы Шекспир жил сегодня, он, наверное, был бы кинорежиссером. Потому что кино — самое важное искусство нашей эпохи... Театр для меня величайший анахронизм».) В противовес этому мнению английский историк и теоретик кино Роджер Менвелл утверждал, что главное у Шекспира — слово, потом — актер, и лишь затем — все остальное. Поэтому задача кино,

равно как и телевидения, в основном, популяризаторская — донести до широкого зрителя шекспировские драмы, слегка обогатив их кинематографическими приемами: крупным планом, съемкой на натуре и так далее. Григорий Козинцев отстаивал право экранного искусства на собственное прочтение Шекспира, заложенное в самих реалистических принципах его драматургии. Сам же Брук, хотя и отмечал близость представлений елизаветинских времен кинематографу, отдавал все же предпочтение театру: слово, звучащее со сцены,— инструмент более богатый и гибкий, чем язык кино.

Сходной позиции придерживается и Питер Холл, выдающийся театральный постановщик Шекспира, пробовавший свои силы и в области его экранизаций.

Холл писал: «Я никогда не верил, что если бы Шекспир жил сегодня, он был бы сценаристом. В театре драматург — король, но в кино он слуга системы или режиссера... Шекспир остался бы там, где он непревзойденный мастер, и не стал бы путаться с посредником, для которого изображение бесконечно более важно, чем слово».

Это правда, что структура шекспировских ритмов, контрапункт между сценами часто воздействуют так же, как хороший монтаж в кино. Но в более важном отношении Шекспир — не кинематографический писатель. Он драматург словесный, полагающийся на ассоциативную и метафорическую власть языка. Действие у него вторично. Все, что значимо, передано речью. Даже сценическое действие выражено словами, произносимыми до или после события.

Холл полагает, что в кино, так же как и в театре, шекспировский текст не должен урезываться и сокращаться. Совершенство формы произведений зрелого Шекспира не должно приноситься в жертву требованиям кино. Холл с сожалением говорит о том, что в «Генрихе V» Оливье осталась лишь половина строк оригинала, в «Ромео и Джульетте» Дзеффирелли — даже меньше, чем половина. Продолжая этот перечень, можно прибавить сюда же и «Отелло» Сергея Юткевича, где шекспировский текст сокращен почти вдвое, и «Ромео и Джульетту» Кастеллани, «Гамлета» и «Короля Лира» Козинцева, в которых сохранено менее половины текста.

Холл не считает эти потери неизбежными. Его экранизация «Сна в летнюю ночь» текстуально более полна, чем им же осуществленные постановки этой пьесы в театре. При этом даже оказалось, что картина на 10 минут короче сценических версий. На экране разговорная речь может быть более быстрой — актеру не нужно «нести» текст на галерку, не теряется время на выходы и уходы исполнителей.

Холл сделал основой своего фильма (это именно фильм, а не фильм-спектакль) слово. Он не пытался иллюстрировать словесные описания изображением, он сосредоточил все внимание на лицах актеров, произносящих текст, он подчинил свой монтаж ритму стиха, стыкуя кадры на окончаниях строк, на паузах, на прозаической речи.

Однако, вопреки всей продуманности кинематографической концепции Холла, всей последовательности проведения ее в фильме, на практике она не оправдалась. Его «Сон в летнюю ночь» оказался поражением. Критика расценила картину даже не как неудачу, а как полную катастрофу.

Суровость этой оценки объяснима отчасти новизной режиссерской трактовки Холла, отбросившего традиционную красивость волшебной феерии, поставившего пьесу в духе антиромантических, акцентирующих сексуальный подтекст концепций. Но помимо всего не оправдала себя и концепция кинематографическая: подчинение изображения слову.

Проблема текстуальной точности оказалась наиболее больной для англоговорящих стран, поскольку в языке Шекспира немало архаизмов — оборотов и слов, не только не употребительных, но уже и попросту непонятных. «Главное, что требуется сегодня,— говорил в середине 30-х годов Бернард Шоу, дискуссируя проблемы воплощения творений драматурга в звуковом кино,— это найти людей, которые понимают, что говорят, когда произносят

Шекспира. Это, действительно, трудно, поскольку надо помнить, что шекспировский язык в значительной мере мертвый язык». О том же самом высказываются и непосредственные участники создания шекспировских фильмов. Так Джин Симмонз, игравшая Офелию в «Гамлете» Оливье, признавалась, что за разъяснением смысла и значения некоторых слов в диалоге ей приходилось обращаться к более опытным коллегам по театру.

Вследствие всего этого по временам возникают проекты перевести Шекспира с английского на английский, с языка ушедшего времени на сегодняшний.

Майкл Биркетт, продюсер «Короля Лира» Питера Брука, рассказывает: «Мы сделали эксперимент: пригласили сотрудничать с нами очень известного поэта Теда Хьюза, дали ему текст «Лира» (слегка подрезанный) и предложили «перевести» его, обращаясь с ним точно так же, как если бы это была иностранная классика: Гете, Расин или Данте, например... Результат получился очень интригующий, он преподал нам много уроков, касающихся самого текста, природы пьесы, заключенных в ней тем; но раньше или позже он подвел нас к факту, что имеются места, очевидно величайшие места во всей пьесе, которые обладают такой силой и эмоциональной мощью, для которой ни перевода, ни парафраза не подобрать... В общем, несмотря на этот эксперимент, на замечательную работу Теда Хьюза, мы решили придерживаться оригинального языка».

И в этой шекспировской экранизации и во многих других некоторые неясные слова опускались, отдельные непонятные слова и обороты заменялись на аналогичные современные (в «Гамлете» Оливье модернизировано 25 слов) — такой подход естествен и оправдан. В иноязычных странах все эти болезненные проблемы решаются заметно проще: сам факт использования переводного текста допускает большую свободу в отношении лексики и ритмики строк, а значит, и их смысла.

Когда американское телевидение решило демонстрировать «Гамлета» Козинцева, обнаружилось, что перевод Пастернака более чем свободен по отношению к подлиннику. Возникла дилемма: использовать ли для дубляжа шекспировский текст или же переводить Пастернака на английский. Решение, принятое в итоге, было компромиссным.

Но дело не только в текстуальной точности (театр в этом смысле тоже не безгрешен), гораздо важнее проблема значимости слова как такового, той удельной нагрузки, которая отводится ему экраном.

Отстаивая право кинематографа на перевод слова в зримые образы, Григорий Козинцев любит вспоминать лучшую из виденных им Джульетт — Галину Уланову, в безмолвном танце сумевшую выразить всю прелесть и красоту шекспировского образа.

О ней же восторженно говорит и Франко Дзеффирелли — снимая «Ромео и Джульетту», он вдохновлялся ее мастерством, ее «превосходным проникновением в самую суть шекспировской трагедии». Может быть, эти мнения — лишь абберация зрения «испорченных» кинематографом людей? Но вот свидетельство человека, принадлежащего целиком театру, свидетельство прекрасной трагической актрисы Алисы Коонен: «В роли Джульетты, да простит мне тень великого драматурга, мне определенно мешал текст. Я думала, если бы эту трагедию мне предложили играть как пантомиму, образ можно было бы сделать гораздо интереснее и глубже».

Есть и другие, еще более убедительные примеры. Чехословацкий кукольник Иржи Трнка в своем «Сне в летнюю ночь» полностью отказался от шекспировского текста. Он снабдил изображение лишь крайне скромным дикторским комментарием. И в то же время оказался гораздо ближе к Шекспиру, чем текстуально почтительный, тяжеловесно-помпезный американский фильм Макса Рейнгардта и Уильяма Дитерле (1935).

И все же основная проблема не в сохранности, не в идентичности текста. Главное — та действительная нагрузка, которую способен уделить ему экран.

Да, Питер Холл прав: на экране главенствует изображение, в театре — слово. Именно поэтому современный театр все же оказы-

вается ближе елизаветинской сцене, чем столь родственно связанный с ней кинематограф. Но значит ли это, что Шекспир — плохой сценарист, что его произведения не для кино?

Допустим на секунду, что Шекспир не написал «Ромео и Джульетту», что сюжет этой истории дошел до нас только в изложении итальянца Банделло. Могла ли его добротно и обстоятельно написанная новелла вдохновить, к примеру, создание тех кинобалетов на этот сюжет, которые известны нам сегодня и в которых, как известно, шекспировский текст полностью отсутствует? На этот вопрос, по-видимому, придется ответить отрицательно. Для того, чтобы Чайковский и Прокофьев написали свою музыку, нужна была поэзия Шекспира. Для того, чтобы прекрасные балерины Галина Уланова, Марго Фонтейн, Наталья Бессмертнова могли танцевать свои партии, также нужна была поэзия Шекспира, ее красота, наполненность чувством, страстью, мыслью — всем тем, чего решительно недостает прозаичному моралисту Банделло.

Шекспировские «киносценарии» — это не раскадровки с расписанными по номерам репликами. Это драматургия, требующая для своего прочтения сотворчества, работы ума и сердца. И если эта работа затрачена, шекспировское слово начинает по-новому жить на экране. Жить не только в своем звучащем качестве, но и во всей своей осязаемости, вещественности, зримости.

Не копию театра, а новое творческое прочтение «великого Уильяма» способен дать сегодня «художественной элите» и «нехудожественной толпе» кинематограф. Он имеет право говорить от имени Шекспира своим языком, как говорили до него театр, живопись, скульптура, музыка. Не случайно именно к музыке апеллируют художники кино, утверждая право своего искусства на прямой без посредников диалог с Шекспиром.

Молодой Рене Клер писал: «Идите смотреть «Отелло» (речь идет о фильме Буховецкого,— *А. Л.*), как вы пошли бы слушать симфонию: вот симфония образов, навеянная темой Шекспира... Расположение кадров, их чередование, внутренний ритм фильма все время напо-

«Юлий Цезарь». Режиссер Стюарт Бердж

На съемках фильма «Укрощение строптивой»

минают о Шекспире и не кажутся недостойными его».

Сходную мысль выразил Орсон Уэллс в своей экранизации той же трагедии: «Не сравнивая себя с Верди, я думаю, что он — мое лучшее оправдание. Опера «Отелло», конечно, не пьеса «Отелло». Конечно, она не могла быть написана без Шекспира, но она прежде всего опера. «Отелло» — кинокартина, прежде всего кинокартина».

Итак, вернемся наконец к ответу на вопрос Питера Брука: кем был бы Шекспир, живи он сегодня: кинематографистом? художником театра?

Вряд ли стоит незыблемо приписывать его лишь к какому-то одному искусству — грань между ними достаточно подвижна. Возможно, он, подобно Питеру Бруку или Франко Дзеффирелли, творил бы в театре, но какие-то из своих замыслов осуществлял и на экране. Возможно, он, подобно Григорию Козинцеву или Анджею Вайде, был бы человеком кинематографа, но по временам шел бы в театр, экспериментировал бы на площадке сцены. Во всех случаях он был бы не художником-самокопиистом, но автором, творцом, воплощавшим свое видение в том материале, которое дает ему каждое из искусств, и средствами, именно этому искусству присущими.

«Великий мирообъемлющий Шекспир» (так называл его Белинский) сегодня принадлежит не только театру, но в неменьшей мере и кинематографу.

Отовсюду

Великобритания

Лондонские газеты подтверждают сообщение о намерении Чаплина поставить новый фильм, в котором восьмидесятитрехлетний режиссер предполагает сыграть маленькую роль. Главные роли в картине исполнят его дочери Джозефина и Виктория. Чаплин уже закончил всю подготовительную работу и приступает в Англии к съемкам, спустя семь лет после своего последнего фильма «Графиня из Гонконга».

В этом году старый фильм Чаплина «Огни рампы», поставленный им в 1953 году, будет участвовать в конкурсе на соискание американской премии «Оскар». Этот фильм в Лос-Анджелесе никогда не демонстрировался, а по условиям конкурса на премию «Оскар» могут быть представлены лишь фильмы, показывавшиеся в кинотеатрах города хотя бы неделю. «Огни рампы» сейчас вышли на экраны Лос-Анджелеса и пользуются огромным успехом у критики и зрителей.

Италия

Газета «Унита» опубликовала интервью одного из руководителей Итальянской коммунистической партии товарища Джорджо Наполитано, возглавляющего Комиссию по делам культуры ЦК ИКП, которое посвящено положению в органах, ведающих итальянской кинематографией, и задачам борьбы за прогрессивное и демократическое киноискусство. Наполитано указал на ряд фактов, свидетельствующих о массированном наступлении правительственных органов на демократическое кино, например, таких, как попытка запретить режиссеру Флорестано Ванчини постановку фильма об убийстве Маттеотти.

Наполитано призвал к открытому и широкому обсуждению всех вопросов, связанных с кинопроизводством и организацией киноучреждений, в частности, проблемы кредитования и государственных субсидий. Судьбы итальянского кино должны стать предметом внимания и дискуссий на массовых собраниях трудящихся, всей демократической общественности. «Речь идет о том,— сказал Наполитано, — чтобы защитить и укрепить основные демократические принципы в культурной жизни, поддержать творческий и боевой порыв тех кинематографистов, кто своими произведениями способствует демократическому и культурному прогрессу нашей страны, расчистить путь позитивному развитию итальянского кино...»

●

В Риме состоялась пресс-конференция, организованная совместно двумя ассоциациями, объединяющими итальянских кинорежиссеров и кинодраматургов, на которой было зачитано открытое письмо итальянских кинематографистов председателю Совета министров Италии Джулио Андреотти о положении в итальянском кино. На пресс-конференции присутствовали видные мастера итальянского киноискусства — Карло Лидзани, Нанни Лой, Бернардо Бертолуччи, Джулиано Монтальдо, Этторе Скола и другие. Письмо, под которым стоят подписи двухсот режиссеров и сценаристов — от Дамиано Дамиани и Элио Петри до Луиджи Коменчини и Альберто Латтуады, Франческо Рози и Чезаре Дзаваттини, — было опубликовано во многих римских газетах. Обращая внимание правительства на трудное положение, создавшееся в итальянском кино в результате маневров реакционных сил, промышленников и спекулянтов, кинематографисты выражают свою решимость защитить национальный и демократический характер итальянского киноискусства. «Подчеркиваем, что отныне и впредь мы будем оказывать противодействие всем актам и проявлениям того постепенного наступления на культурные институты, которое пытаются организовать самые отсталые политические и экономические силы вопреки реальным интересам страны».

●

Витторио Де Сика снимает фильм «Короткий отпуск». Сценарий этого фильма, написанный Чезаре Дзаваттини по сюжету Родольфо Сонего, три или четыре года оставался в ящике стола: не удавалось найти продюсера. Теперь съемки финансирует Мария Чиконья. В фильме рассказывается о простой женщине —Кларе, которая со своей семьей эмигрирует из нищего селения в Калабрии на север — в туманный и холодный Милан, где ей, единственной из всей семьи, удается найти работу. Начинается жизнь, полная труда, лишений, забот. Клара (ее играет актриса Флоринда Болкан) едва умеет читать; она лю-

Как мы уже писали, итальянская актриса Анна Маньяни согласилась работать для телевидения, она снялась в многосерийном телевизионном фильме режиссера Альфредо Джаннетти «Итальянские рассказы», где сыграла четыре разные роли итальянок, живших в разные эпохи. Ее партнерами были Марчелло Мастроянни, Массимо Раньери, Энрико Мария Салерно, Витторио Каприоли и другие. В четвертой, современной серии, которая называется «Автомобиль», Анна Маньяни играет роль римской проститутки.

На фото: Анна Маньяни в телефильме «Итальянские рассказы» («Автомобиль»).

бит музыку, но ей приходится удовлетворяться лишь песенками, которые передают по радио. Каждый день она на велосипеде проделывает долгий путь на работу и с работы домой. Она заболевает туберкулезом, и в легочном санатории для нее начинается, как ни странно, новая жизнь. Болезнь — своего рода отпуск для бедняков. Впервые за долгие годы она имеет возможность слушать хорошую музыку, беседовать с новыми знакомыми, для нее открывается мир книг. Она влюбляется в молодого механика, также находящегося в санатории. Вместе они мечтают, строят планы на будущее... Фильм создается своего рода кооперативом: вместе с Марией Чиконья его «пайщиками» являются актеры, которые получают не гонорар, а долю кассовых сборов. В роли мужа Клары снимается Ренато Сальватори, а молодого механика играет французский драматический актер Даниэль Кено.

Куба

По экранам многих латиноамериканских стран прошел последний фильм Сантьяго Альвареса «Я сын Америки... и перед нею я в долгу». Получив Золотой приз V Международного кинофестиваля в Москве за свой фильм-памфлет «Как, почему и зачем убили генерала», Альварес опять обращается к событиям в Чили, на этот раз связанным с поездкой Фиделя Кастро в дружественную страну.

Критики отмечают необычность картины. Прежде всего необычна продолжительность документальной ленты — фильм идет более трех часов. Кубинская критика заявляет по этому поводу, что фильм Альвареса — это вызов устоявшемуся в западном мире мнению о некой второстепенности документального кино.

Кубинская пресса пишет об огромном познавательном значении новой работы Альвареса, в которой затронуты многие актуальные проблемы Чили и Латинской Америки в целом и, в частности, вопросы борьбы латиноамериканских народов за свою экономическую независимость. В фильме Сантьяго Альвареса показана эксплуатация континента европейскими державами и США, причины голода и нищеты широких народных масс, наметившийся за последнее десятилетие рост национально-освободительной борьбы, социальных битв латиноамериканского пролетариата. Фильм обличает преступления империализма в различных районах земного шара, демонстрирует международную солидарность народов Латинской Америки с борьбой чилийского народа.

Дикторский текст фильма составлен на основе многочисленных выступлений Фиделя Кастро во время его визита в Чили, а также—цитат из произведений Хосе Марти. Выразительна использованная в картине музыка: чилийские народные мелодии и песни протеста Виктора Хары.

Панама

В Панаме, ставшей с недавних пор местом проведения международных кинофестивалей, с большим успехом прошла Неделя кино Кубы. Это мероприятие было организовано Национальным университетом Панамы. Особый энтузиазм панамских зрителей вызвали художественный фильм Умберто Соласа «Лусия» (1968) и полнометражная документальная лента Хулио Гарсиа Эспиносы «Третий мир, третья мировая война» (1970).

Делегации кубинских кинематографистов, в состав которой вошли известные режиссеры-документалисты Хорхе Фрага и Пастор Вега, был оказан горячий прием, особенно в университетской среде. Желающих посмотреть кубинские фильмы было значительно больше, чем мог вместить крупнейший столичный кинотеатр «Рио» на 1500 мест. Были организованы дополнительные сеансы. «Наши беседы с панамскими зрителями, обсуждения фильмов, — рассказал в беседе с корреспондентом кубинского журнала «Боэмия» Хорхе Фрага,— затягивались обычно далеко за полночь, причем в зале после просмотров оставалось более 80 процентов зрителей».

Польша

В 1973 году в Польше торжественно отмечается тридцатилетие Народного Войска Польского. В связи с этим на армейской киностудии «Чолувка» полным ходом идет работа над полнометражным документальным фильмом «Освобождение Польши. 1944—1945» (режиссер Мацей Сеньский). О битве, с которой началась история нового Войска Польского, расскажет картина «Ленино» режиссера Леонарда Ордо. Режиссер Анджей Щигел создает фильм «Отряд малого Франека», повествующий о Францишеке Зубжицком, командире первого отряда Гвардии Людовой — той вооруженной силы, которую коммунистическая партия создавала в условиях подполья для борьбы с фашистскими оккупантами. Кинематографическая общественность с нетерпением ждет двух фильмов Винцентия Рониша — «Монте-Кассино» и «Дороги на родину». «Дороги на родину» как бы синтезируют темы, связанные с участием поля-

ков во второй мировой войне. В картине использовано огромное количество неизвестного до сих пор изобразительного материала: фотографии, кинокадры, полученные в основном от частных лиц, непосредственных участников событий, которые показаны в фильме.

Кинематографисты «Чолувки» продолжают выпускать ленты, посвященные отдельным эпизодам борьбы поляков с фашизмом на территории других стран. Два таких фильма недавно закончены. Один из них, созданный режиссером Марианом Душинским, повествует о полке польских гренадеров, входившем в состав французской дивизии, которая не сложила оружия после капитуляции Франции. Огромным напряжением воли и сил гренадерам удалось пробиться в Швейцарию, где они и были интернированы. После войны многие из этих солдат вернулись в Польшу; Мариан Душинский разыскал их и включил их высказывания в свою картину. Теперь на экране бывшие участники событий комментируют кадры старой хроники, проливая новый свет на этот малоизвестный эпизод второй мировой войны. Другая картина, принадлежащая Войцеху Словиковскому, «Дивизион 300» рассказывает о польских пилотах, участвовавших в «битве за Англию». В нее также включены интервью старых летчиков. В числе их оказался и популярный актер Мечислав Павликовский — впервые в жизни ему пришлось на экране говорить от собственного имени.

Сирия

Событием в сирийском кино стал фильм молодого режиссера Набиля Малеха «Леопард». Это — история бунтаря-крестьянина, в одиночку восставшего против социальной несправедливости. Действие «Леопарда» разыгрывается в недалеком прошлом, в условиях, когда в Сирии сохранялось полуфеодальное землевладение и помещикам принадлежали огромные латифундии. Один из таких латифундистов отнимает землю у бедного крестьянина — героя картины. Протестующего крестьянина бросают в тюрьму, но ему вскоре удается бежать. Он скрывается в горах и продолжает вести борьбу с жандармами и слугами латифундиста. Эта война в одиночку кончается тем, чем и должна была кончиться: в схватке с жандармами герой погибает. Режиссер Набиль Малех говорит: «Мой мятежник — это символ крестьянских бунтарей во всем мире. Я хотел изобразить драму одинокого повстанца и его неспособность достичь цели, потому что он не опирается на организованную помощь остальных». Набилю Малеху тридцать один год, «Леопард» — его дебют в игровом кино.

США

Молодой режиссер греческого происхождения Джордж Пан Косматос поставил в Италии фильм «Смерть в Риме» (это его вторая картина) с участием американских и итальянских артистов. В основе фильма — одноименная книга американского историка Роберта Каца, посвященная трагическим событиям, происшедшим в Риме во время гитлеровской оккупации. В ответ на смелое нападение римских подпольщиков на колонну немецких солдат гитлеровское командование в порядке репрессии расстреляло в Ардеатинских пещерах более 300 невинных заложников-итальянцев — по десять человек за одного убитого немца. История этого злодеяния гитлеровцев восстановлена в фильме с документальной точностью. В картине действуют все подлинные исторические персонажи — начальник римской полиции эсэсовец-палач Капплер, начальник тюрьмы Карузо, итальянские фашистские министры и чиновники. Вымышлен лишь один персонаж — священник дон Пьетро, который должен представлять в фильме деятелей Ватикана. По мысли создателей фильма, в картине следует показать, что Ватикан мог, но не захотел помешать страшному преступлению фашистов. Дон Пьетро платит за бездействие Ватикана собственной жизнью: он добровольно подменяет одного из заложников. В роли палача Капплера — Ричард Бартон, священника дона Пьетро играет Марчелло Мастроянни.

Тунис

Режиссер Сара Мальдорор, одна из самых видных режиссеров Африки, приступила в Тунисе к работе над новым фильмом «И собаки умолкли» по произведению известного африканского писателя Эме Сезэра. Картина Сары Мальдорор посвящена актуальной проблеме политического положения народов Черной Африки. Сара Мальдорор, получившая образование в Москве, уже завоевала известность своими острополитическими фильмами. Внимание прогрессивной мировой общественности привлекли ее лента о репрессиях в Анголе, поставленная по рассказу ангольского писателя Луандино Вьейры «Костюм Матеуса», и полнометражный художественный фильм «Ружья для Банты», который она сняла в Гвинее. В 1971 году во Франции Мальдорор сделала документальный фильм «Сен-Дени будущего» — о прославленной героине Парижской коммуны Луизе Мишель, а в прошлом году — художественную картину «Замбизанга».

Франция

Бывший журналист, а ныне режиссер Филипп Лабро, дебютировавший в 1969 году фильмом «Все может случиться», а затем поставивший психологический детектив «Без всякой побудительной причины» (с участием Жана-Луи Трентиньяна), приступил к съемкам своей третьей картины «Наследник». По словам режиссера, идея фильма пришла ему в голову в связи с убийством президента Кеннеди, когда он работал журналистом в Соединенных Штатах. Это история человека лет тридцати пяти, ставшего после неожиданной смерти отца, личный самолет которого при таинственных обстоятельствах разбивается в Альпах, наследником и полновластным руководителем мощного металлургического и издательского концерна. Молодой промышленник должен выполнить две задачи: справиться со своими новыми обязанностями и расследовать причины катастрофы. Режиссер намеревается дать в фильме портрет современного человека, не боящегося столкновения с большими и трудными проблемами времени. Главную мужскую роль исполняет Жан-Поль Бельмондо, а женскую — итальянская актриса Карла Гравина.

● С интересом встретила французская

критика новую картину Луиса Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии», которую он снял во Франции с участием Фернандо Рэя (этот испанский актер играл в его фильмах «Виридиана» и «Тристана»), Дельфин Сейриг, Стефан Одран, Бюль Ожье, Жан-Пьера Касселя, Мишеля Пикколи. Персонажи фильма — богатые и высокопоставленные буржуа: посол некой южноамериканской страны во Франции (Фернандо Рэй) и две супружеские пары; с их помощью посол осуществляет успешную торговлю наркотиками.

Многие критики называют картину Бунюэля современной аналогией «Правилам игры» Ренуара как в смысле художественного совершенства, так и в смысле язвительности, с которой он диагностирует распад класса буржуазии. Умышленно красивое, ироническое название фильма, по мнению критики, является заголовком обвинительного акта, тем более сурового, чем непринужденнее звучат в фильме обличительные ноты.

ФРГ

«Минутная вспышка» — так называется новый цветной фильм одного из представителей «новой волны» в кинематографии ФРГ Фолькера Шлендорффа. Как и в предыдущих работах — «Страдания молодого Терлесса» и «Жить любой ценой», — Шлендорфф анализирует здесь проблемы современного буржуазного общества. Героиня фильма — молодая женщина Элизабет, роль которой исполняет актриса Маргарете фон Тротта, предпринимает отчаянные попытки отстоять свое место в жизни, вступая в борьбу за равноправие женщин и мужчин во всех сферах. Критика единодушно указывает на художественные достоинства фильма. Отмечается блестящее мастерство оператора Свена Никвиста и талантливая игра Маргарете фон Тротта, которая является также соавтором сценария.

●

В Мюнхене в возрасте 79 лет скончался известный режиссер Уильям Дитерле. В 1919 году Дитерле начал работать в кино как актер, в 1923 дебютировал в качестве режиссера. Часто работая в Голливуде, Дитерле после прихода к власти в Германии фашизма не захотел возвращаться на родину, окончательно переехал в США, где поставил много немых и звуковых картин, пользовавшихся успехом. Особенно широкую известность приобрели его «биографические» фильмы второй половины 30-х годов, проникнутые гуманистическими, демократическими и социальными мотивами: «Повесть о Луи Пастере», «Жизнь Эмиля Золя», «Хуарес». Борьбе республиканской Испании был посвящен фильм Дитерле «Блокада».

Чехословакия

Народный художник Чехословакии Иозеф Лада за границами страны известен почти исключительно как создатель иллюстраций к бессмертному гашековскому «Швейку». Его иллюстрации стали неотъемле-

Кадр из фильма режиссера Луиса Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии»

мой частью произведения Гашека и наложили отпечаток на все позднейшие экранизации романа (например, на фильмы Карела Стеклого, созданные в пятидесятые годы). Но кроме того Иозеф Лада — один из наиболее любимых в Чехословакии детских писателей. Сейчас к его книгам, им же самим проиллюстрированным, обратились кинематографисты. Режиссер Иозеф Клюге создает многосерийный мультипликационный фильм, главный герой которого — кот Микеш — является творением Лады-художника и Лады-писателя. Уже готовы тринадцать серий, еще тринадцать будут закончены производством в 1973 году. Журнал «Фильм а доба» пишет о фильме Клюге, что автор сознательно противопоставил свое произведение традициям американского мультипликационного «сериала», где всегда сюжет перенасыщен действием, жестокими гэгами. Клюге создал более спокойную по ритму, добродушную, человечную, полную поэтического настроения картину.

●

«Человек на мосту» (автор сценария Иван Буковчан) — десятый художественный фильм словацкого режиссера Яна Лацку. Здесь он впервые для себя обращается к прошлому, к событиям словацкого народного восстания 1944 года. Действие фильма происходит в последнюю зиму второй мировой войны в небольшой горной деревеньке, когда после отхода повстанцев в горы немцы несколько месяцев еще чувствовали себя полными хозяевами в Словакии. Главную роль молодого деревенского учителя играет актер Иван Митрик. Поначалу герой совершенно пассивен, у него нет сложившихся убеждений, которые заставили бы его выразить отношение к происходящим событиям. Однако обстоятельства помимо его воли ставят его перед выбором: предать партизан или принять смерть за поступок, которого он не совершал. Он мужественно выбирает смерть с сознанием того, что вносит вклад в дело победы над фашизмом.

●

Карел Стеклый, автор классической для чехословацкого кинематографа картины «Сирена», заканчивает работу над новым фильмом с несколько необычным названием «Вор Легенда». Главный персонаж картины имел реального прототипа — печально известного в начале века пражского взломщика Бочека, о подвигах которого писал знаменитый «летающий репортер» Эгон Эрвин Киш.

Однако Стеклый не собирается снимать детективную реконструкцию прошлого вроде многосерийного телевизионного фильма Иржи Секвенса «Советник Вацатко принимает меры». В сущности «Вор Легенда» — это историческая картина об анархистах, требовавших решительных действий — от покушений до гражданской войны. Бочек как раз и относился к этим анархиствующим радикалам. Он проходит путь от бунтаря до изгоя, гибнущего с сознанием собственного бессилия. Стеклый своим фильмом утверждает бессмысленность индивидуального, анархического, «левацкого» бунта.

Япония

Один из самых популярных еженедельников по вопросам киноискусства «Кинэдзюн» посвятил второй ноябрьский номер пятидесятилетию образования СССР. В этом специальном номере, озаглавленном «Панорама советского кино семидесятых годов», собран богатый и интересный материал по истории советского киноискусства и по тем основным проблемам, которые волнуют советских кинематографистов. Этому посвящен ряд статей японских и советских авторов: Матико Нохара «История многонационального кино, его особенности и проблематика», Александра Караганова «Задачи советского кино в создании образа современника на экране», Ростислава Юренева «Фильмы национальных республик — общее достояние советского киноискусства» и другие. Среди материалов номера — высказывания известных японских кинематографистов о мировом значении советского кино. Номер богато иллюстрирован, в нем помещены специальные подборки «Образ Ленина в советском киноискусстве», «Звезды советского кино», «Режиссеры советского кино», кадры из фильмов последних лет. Дан полный обзор советских фильмов, показанных с 1946 года на экранах Японии. Завершается номер небольшим словарем, в котором даны сведения о кинематографии советских республик, об отдельных киностудиях, биографические и фильмографические справки.

●

Режиссер Тадаси Имаи вновь обратился к теме войны. Его талантливые фильмы «Обелиск красных лилий», «Кику и Исаму», «О, мои безмолвные друзья» (был показан на II международном кинофестивале стран Азии и Африки в Ташкенте) свидетельствуют о твердой антивоенной позиции режиссера. Имаи считает своим долгом говорить о войне с молодым поколением, с теми, кто родился уже в послевоенные годы. Фильм «Молодые солдаты военно-морского флота» (1972) рассказывает о группе подростков, мобилизованных во флот и сложивших головы в битве у острова Ивадзима в феврале 1945 года. Режиссер раскрыл оборотную сторону «патриотизма», в духе которого воспитывались молодые солдаты, исследовал школу жестокости, которую они проходят на флоте. Японская критика единодушна в высокой оценке последнего фильма Тадаси Имаи.

Щедрый и добрый талант

У Владимира Шнейдерова была поразительная популярность. Совершенно незнакомые люди приветствовали его на улице или в метро, как старого знакомого. И не удивительно — руководителя телевизионного «Клуба кинопутешествий» знали и любили, наверное, в каждой семье.

Владимиру Адольфовичу Шнейдерову перевалило за семьдесят, но он был полон творческих планов, детально разрабатывал программы последующих телепередач, рекомендовал картины, договаривался с учеными, продумывал планы дальнейшей работы руководимого им Объединения географических фильмов на «Центрнаучфильме». Его сердце перестало биться, когда миллионы телезрителей ожидали очередной — 495 — встречи с ним у голубого экрана.

Юность В. А. Шнейдерова совпала с историческим рубежом в жизни страны — Великим Октябрем. Наделенный решительным характером, непримиримый ко всякого рода несправедливости, он в 17 лет вступает в ряды Красной Армии, чтобы защищать революционные завоевания народа.

Владимир Шнейдеров пришел в кинематограф как пропагандист и популяризатор фильмов, имеющих воспитательное значение. Работая в «Пролеткино», он смонтировал свои первые географические ленты.

Социалистическая действительность повседневно давала ему, как и миллионам его сверстников, примеры дерзания, смелости, героизма. Шнейдеров жадно впитывал все, чем щедра была жизнь, преображенная революцией. Он жил интересами Страны Советов, шедшей дорогами первых пятилеток. Снаряжались экспедиции для освоения необжитых и малоизученных районов, расширялись торговые связи, все дальше уходили в дальние плавания советские корабли. Миллионы людей, приобщаясь к знаниям, проявляли пытливый интерес к родной земле, ее природным богатствам. Именно тогда закладывались основы великой дружбы людей разных национальностей нашей страны, которая принесла сегодня свои обильные плоды. Шнейдеров был среди тех, кто всеми силами способствовал строительству новой социалистической культуры, активным участником великих преобразований, пришедших к малым народам вместе с Октябрьской революцией.

Молодой кинематографист, вступивший в 1926 году в ряды Коммунистической партии, весь свой талант отдает любимому искусству. В документальном кинематографе он угадал великую возможность воспитания чувства любви к Родине. Его картины были наполнены пафосом социалистического строительства, рассказывали о том, как Советская власть помогала вставать на ноги отсталым в прошлом народам, как прокладывались новые авиалинии, обживались ледовые трассы. Он стремился использовать любую возможность, чтобы побывать в наиболее отдаленных уголках страны; объездил Памир и Тянь-Шань, когда там еще только начиналась перестройка жизни, вместе с прославленными полярниками участвовал в северной экспедиции на ледоколе «А. Сибиряков», прошедшем Ледовитый океан в одну навигацию. Он снял документальную ленту об Йемене, в которой с сердечной теплотой и симпатией рассказал о трудовом народе.

Любовь к родной стране, к ее социальным завоеваниям, к ее богатой природе наполняют художественные фильмы В. Шнейдерова — «Джульбарс». «Гайчи», «Ущелье аламасов». О фильме «Золотое озеро» с большой теплотой отзывался Максим Горький, отметивший увлекательность, романтичность, особую значимость этой ленты для юного зрителя.

Через всю свою жизнь пронес В. Шнейдеров идею создания серии географических картин, рассказывающих о родной стране, ее природных богатствах, ее достижениях в строительстве новой жизни. Щедрый на выдумку Шнейдеров предлагал все новые и новые формы пропаганды материалистического мировоззрения, научного представления о мире. В первые послевоенные годы он снимает географические фильмы — «В зарослях Волжской дельты», «По Неману», «Белое пятно ледника Сагран» и др., ставшие основой серии фильмов «Путешествия по СССР», а затем «Альманаха кинопутешествий». Его деятельность как руководителя географического объединения на «Центрнаучфильме», как организатора цикла радиопередач «Клуб знаменитых капитанов», телепередач «Клуба кинопутешествий», пронизана была большой заботой о росте советской кинодокументалистике.

В своей общественной деятельности Шнейдеров много сердечной теплоты вкладывал в пропаганду фильмов своих коллег, был всегда бодр и общителен. Только в самое последнее время он изредка вспоминал о своем сердце. Но никто не замечал в его поведении усталости, даже следов простого недомогания. Он работал до самых последних минут своей жизни, работал с тем увлечением, каким было озарено все его творчество, вся его разносторонняя и кипучая деятельность.

М. НЕЧАЕВА

„ИСКУССТВО КИНО“ в 1973 году

Во втором полугодии читатели найдут в **нашем журнале** статьи и рецензии о наиболее примечательных фильмах советского многонационального игрового, документального, научно-популярного, мультипликационного кино.

Обзорные статьи, посвященные наиболее актуальным проблемам развития советской кинематографии.

Выступления крупнейших мастеров советского киноискусства — режиссеров, сценаристов, актеров, операторов, художников — о задачах, поставленных перед кинематографом Постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», о вопросах профессионального мастерства, задачах борьбы за многообразие художественных форм в искусстве социалистического реализма, о своем творческом пути.

Беседы с творческими работниками о их работах и планах.

Литературные портреты актеров, режиссеров, сценаристов.

Дискуссии «научно-техническая революция и кино», о месте структурного анализа в киноведении.

Мемуары кинематографистов, главы из новых книг, публикации материалов по истории кино, исследования, посвященные творчеству выдающихся деятелей советского кино.

Рецензии на новые книги по истории и теории кино, обзоры кинорецензий в журналах и газетах.

Обзоры, обобщающие творческие поиски кинолюбителей.

Переписку с читателями, ответы мастеров экрана на вопросы зрителей.

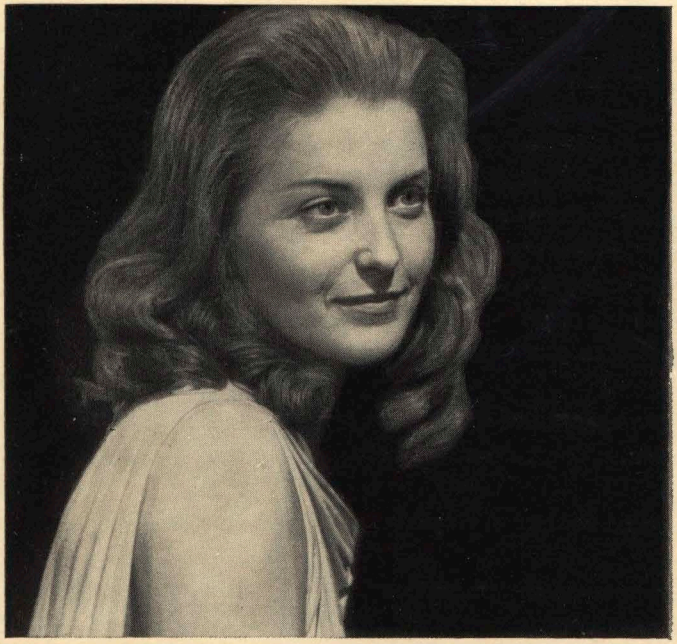
Сценарии новых кинофильмов.

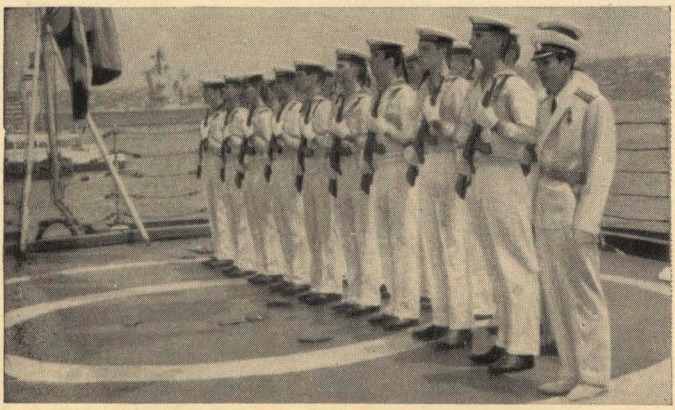
Статьи, посвященные наиболее важным проблемам развития кино в социалистических странах, рецензии на новые фильмы, портреты выдающихся представителей киноискусства в странах социалистического содружества.

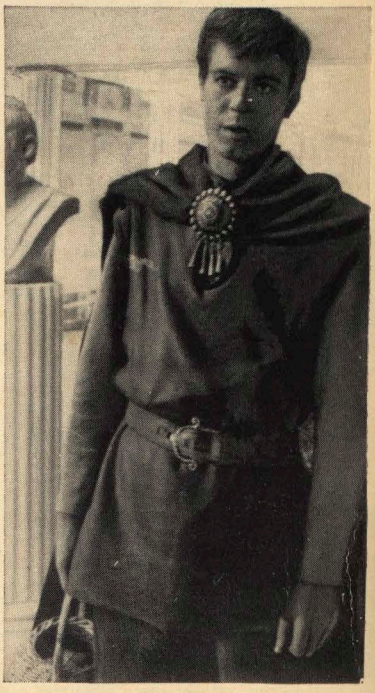
Обзоры международных кинофестивалей, статьи о кинематографии Запада, в странах «третьего мира».

Хронику важнейших событий из жизни кинематографа у нас и за рубежом.

ИСКУССТВО КИНО 4
1973







Индекс 70402